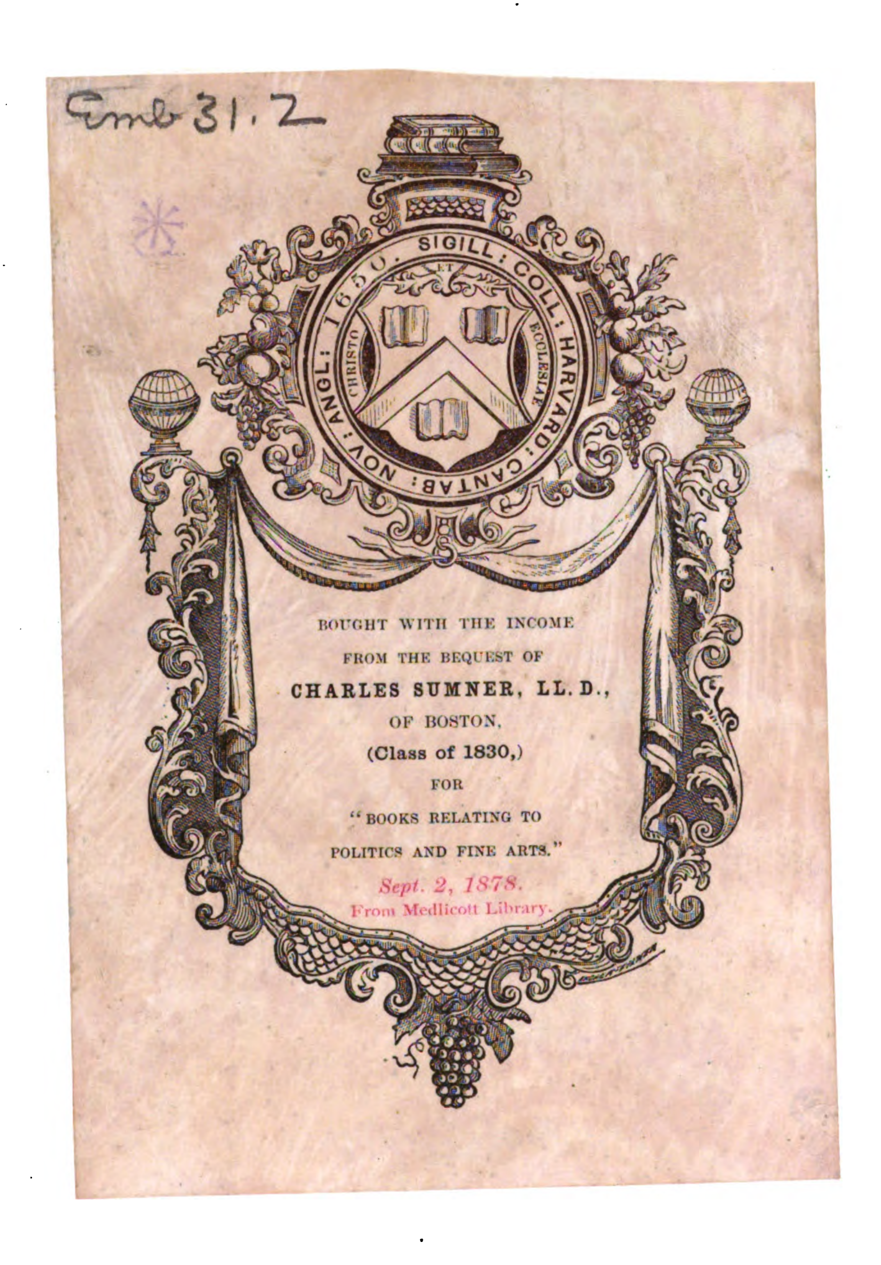



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE

LES

DANSES DES MORTS

5773

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, rue Mignon, 2.

Anal.

LES

DANSES DES MORTS

DISSERTATIONS ET RECHERCHES

HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES, LITTÉRAIRES ET MUSICALES

SUR LES DIVERS MONUMENTS DE CE GENRE QUI EXISTENT OU QUI ONT EXISTÉ
TANT EN FRANCE QU'À L'ÉTRANGER

ACCOMPAGNÉES DE

LA DANSE MACABRE

Grande RONDE vocale et instrumentale

PAROLES D'ÉDOUARD THIERRY, MUSIQUE DE (Jean) GEORGES KASTNER

ET D'UNE SUITE DE PLANCHES

REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS D'ANCIENNES DANSES DES MORTS DES XIVe, XVe, XVIe, ET XVIIe SIÈCLES,
LA PLUPART PUBLIÉS EN FRANCE POUR LA PREMIÈRE FOIS,
AVEC LES FIGURES D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE QU'ILS CONTIENNENT, AINSI QUE D'AUTRES FIGURES D'INSTRUMENTS
DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE,

PAR

Jean
GEORGES KASTNER

Chevalier de la Légion d'honneur, Docteur en philosophie,
Membre de l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin, de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome,
de la Société néerlandaise pour l'encouragement de l'Art musical, etc., etc.

PARIS

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU. | PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR, 18, RUE DE SEINE.

LONDRES, DELIZY ET Cie. SAINT-PÉTERSBOURG, BELLIZARD. LEIPZIG, MICHELSEN.

1852


A
Sa Majesté
FRÉDÉRIC GUILLAUME IV
Roi de Prusse

PRÉFACE.

Il y a des livres qui n'ont pas besoin de préface : ce sont ceux dont le sujet est très connu et à la portée de tout le monde. Il suffit alors d'en lire le titre pour savoir de quoi il s'agit. L'ouvrage que je soumets aujourd'hui à l'appréciation du public n'est pas, je crois, dans le même cas. On parle beaucoup depuis quelque temps de la Danse des Morts ; mais on en parle de manière à faire voir qu'on n'est pas encore bien fixé sur la nature de cette bizarre allégorie. A l'exception de deux ou trois savants, de quelques archéologues et des fureteurs de bibliothèques, personne en France, que je sache, ne s'est soucié d'approfondir cette matière. Cela est si vrai, que, nonobstant la publication, déjà fort ancienne, du livre de feu Gabriel Peignot sur les Rondes funèbres (1), la question de l'origine du symbole et de ses représentations multiples est demeurée tellement entourée d'obscurité et tellement étrangère aux études habituelles des hommes de lettres, que la plupart de nos écrivains modernes, lors même qu'ils se piquent d'érudition, reproduisent de la meilleure foi du monde, en parlant des Danses des Morts, toutes les erreurs que le modeste et savant Peignot, dans ses heures de méditations laborieuses, s'appliquait, il y a près de trente ans, à signaler et à rectifier de son mieux. On peut donc dire que l'origine et l'histoire de l'épopée lugubre qui, durant tout le moyen âge, imprima ses stigmates railleurs sur les murailles des églises, des couvents, des cimetières et des palais, n'a cessé d'être jusqu'à ce jour une énigme indéchiffrable, un véritable mystère pour les érudits. Peut-être est-on à présent, sous ce rapport, un peu mieux renseigné en Angleterre et en Allemagne, grâce aux travaux des Douce et des Massmann; mais qu'il s'en faut encore que la question soit entièrement éclaircie! Que de points restent douteux et déjouent les efforts de la science! En me mettant à l'œuvre, j'ai eu le désir, non la certitude, d'obtenir un meilleur résultat; si je n'ai pas le mérite d'avoir trouvé une solution définitive, peut-être ai-je au moins celui d'avoir exposé d'une manière nouvelle, et à un point de vue dont personne ne s'était préoccupé jusqu'ici, le sujet si vaste et si profond des

(1) Gabriel Peignot, *Recherches historiques et littéraires sur les Danses des Morts et sur l'origine des cartes à jouer.* Dijon 1826. 1 vol. in-8°.



Danses des Morts. Je suis le premier, en effet, qui démontre le rapport direct que les rondes funèbres ont avec la danse et avec la musique. Je prouve que le nom de *danses* qui leur est donné ne signifie pas simplement, comme on l'a prétendu, *leçon*, *moralité*, *remontrance*, mais qu'il se doit prendre dans son acception propre; c'est-à-dire qu'en l'adoptant pour désigner les poëmes allégoriques dont je parle, on a bien entendu faire allusion à une *danse* au son des instruments de musique. Des exemples tirés des textes et des figures des différentes caroles funèbres, exemples que je mets sous les yeux du lecteur, m'aident à établir cette opinion d'une manière certaine.

Pour bien faire ressortir toute l'importance de cette donnée et intéresser les artistes et les gens studieux à la MUSIQUE des Danses des Morts, j'ai dû, comme connaissances préliminaires, expliquer l'origine, le but et la portée philosophique des monuments dont je signalais la piquante originalité. Ce soin m'a entraîné beaucoup plus loin que je ne pensais. Je n'ai pu résister, je l'avoue, à l'attraction qu'exerce sur les facultés de l'intelligence la grandeur poétique du problème que soulève la sombre allégorie où le moyen âge interprète, avec une sardonique crudité, l'antique opposition du *to be or not to be*, de l'*être* et du *non être*, opposition qui, chez les anciens, notamment chez les Grecs, avait fait éclore, comme on sait, de si douces et de si gracieuses images! Mon livre comporte donc deux grandes divisions et renferme deux parties consacrées chacune à un ordre de matières différent. La première donne un aperçu général de la philosophie, de l'histoire et de la littérature des Danses des Morts; l'autre a pour but de faire connaître tout ce qu'elles contiennent de musical et surtout les anciens instruments de musique qu'on y voit figurer.

De ces deux parties, la première se subdivise en trois sections, savoir :

I. De l'Idée de la Mort. — Texte des Danses des Morts.
II. Symbolisation, personnification et représentation de la Mort. — Images et tableaux des Danses des Morts.
III. Origine et statistique des Danses des Morts françaises et étrangères.

Dans la première de ces trois sections, je m'attache à rechercher de quelle manière l'idée de la mort s'est produite dans les œuvres des philosophes, des littérateurs, des poëtes et des moralistes. Je remonte jusqu'à l'antiquité, et je recueille çà et là des données philosophiques qui ont pu préparer l'éclosion de l'antithèse qui sert de base aux Danses des Morts. Je constate le développement progressif de cette antithèse. Je montre comment elle a grandi sous divers aspects depuis l'évocation païenne de la larve des festins, jusqu'à la légende catholique des *Trois Morts et des Trois Vifs*. Je montre ensuite comment, arrivée là, elle s'est nourrie d'éléments nouveaux, puisés dans la situation étrange que deux fléaux redoutables, la peste et l'intolérance religieuse, avaient faite à l'humanité. Je fais voir comment elle se complète peu à peu sous la plume des auteurs

monastiques et dans la bouche des prédicateurs, jusqu'à ce qu'elle atteigne enfin à la forme spéciale et arrêtée sous laquelle elle se présente dans les œuvres bizarres appelées *Danses des Morts, Danses Macabres, Miroirs de la Mort, Simulachres de la Mort.*

Après avoir parlé des ouvrages antérieurs à cette lugubre et émouvante composition, après avoir cité les passages les plus remarquables de ces ouvrages qui s'y réfèrent, je parle des productions littéraires qui ne furent qu'une imitation ou un souvenir des rondes funèbres. Je parle aussi de celles qui, sans en provenir directement, s'y apparentent néanmoins par l'énonciation de certaines idées relatives au *Memento mori*. Je nomme d'après l'ordre des temps les poëtes français les plus célèbres qui ont payé un éloquent tribut à la muse des tombeaux; ensuite je passe à la seconde dissertation, qui a pour objet la symbolisation, la personnification et la représentation de la mort.

Ici je traite spécialement l'iconographie des rondes funèbres. Interrogeant les monuments de l'antiquité et ceux des premiers temps du moyen âge, je tâche de découvrir quelques traces révélatrices de la pensée qui fit éclore sous le crayon, le pinceau, le ciseau et le burin de la muse gothique, la grotesque et sinistre apparition du squelette mime, danseur et musicien. En conséquence, j'examine les divers modes d'interprétation préférés par les artistes pour rendre l'idée de la mort en opposition avec la vie, comme j'avais tout d'abord examiné les résultats de l'influence de cette idée sur l'imagination des mythologues, des philosophes et des poëtes. Je me demande ce que signifie en général le squelette dans les monuments figurés de différentes époques, et s'il est vraiment une personnification de la mort.

Pour résoudre cette question, je considère les traits sous lesquels se présentent, dans les principaux cultes, les divinités malfaisantes qui symbolisent ou personnifient plus ou moins directement des puissances hostiles ou réputées hostiles à l'homme, soit le mal, le péché, la mort. J'insiste sur l'opposition établie dès l'origine entre les divinités regardées comme habitantes des lieux souterrains, de la nuit, des ténèbres, et celles que l'on place dans les hautes régions où règne la lumière éternelle, source de régénération et de vie. J'explique l'identification du mauvais principe, de ses symboles et de ses personnifications, avec l'idée, les symboles et les personnifications de la mort, et, d'induction en induction, j'arrive à reconnaître non seulement que le squelette, dans les monuments artistiques de l'antiquité, n'est pas une personnification de cette fatale puissance, ce que Lessing et Herder d'ailleurs ont déjà prouvé, mais encore que le squelette, dans les plus anciennes Danses des Morts connues, est plutôt une *larve* ou un *larvatus*, continuant l'ancienne opposition de la légende des *Trois Morts et des Trois Vifs*, qu'un type iconographique particulier à la symbolique chrétienne, de l'individualité métaphysique appelée la Mort. Cette opinion, que personne encore n'a exprimée, me conduit à envisager d'une manière toute nouvelle les causes qui déterminèrent les artistes à imprimer au squelette un caractère

railleur, à faire gambader ce personnage et à lui faire jouer des instruments pour simuler une danse.

J'espère qu'on ne lira pas sans intérêt les détails dans lesquels je suis entré sur ce point, d'autant plus qu'ils ont un certain rapport avec la matière de la seconde partie qu'ils servent à éclaircir. Sans doute ils ne donnent pas complétement le mot de l'origine énigmatique des Danses des Morts, mais ils aideront peut-être à le trouver. Toute recherche, tout effort consciencieux, a, j'ose le croire, son utilité relative.

Après avoir étudié le contraste symbolique dans des monuments figurés antérieurs aux représentations de la ronde du moyen âge, comme je l'avais étudié auparavant dans des œuvres purement littéraires, je jette un coup d'œil rapide sur les créations artistiques où il se reproduit postérieurement aux Danses des Morts, créations qui ont plus ou moins d'analogie avec ces Danses. Dès l'approche de la renaissance, et par suite du curieux amalgame des idées chrétiennes avec les souvenirs de l'art païen, je rencontre le squelette, image de celui qui n'est plus ou symbole de mort, transformé en un type particulier et nouveau de la Mort, en tant que personnification du mystérieux pouvoir qui frappe et détruit toute chose. Ce type bâtard, qui est à la fois, comme le dit Herder, le Temps et la Mort, ou, pour mieux dire, qui n'est ni l'un ni l'autre, emprunte aux divinités mythologiques du trépas quelques uns de leurs attributs, comme le glaive ou la faux, le sablier et les petites ailes de chauve-souris, les grandes ailes noires, etc. Mais, au fond, il n'en reste pas moins squelette, c'est-à-dire larve; ce n'est donc pas dans une image prise hors de sa nature, mais c'est dans sa nature même, dans sa propre dépouille, que l'homme trouve ici la personnification du principe de destruction que les anciens identifiaient avec des êtres imaginaires dont ils faisaient des dieux.

Pour compléter tout ce qui concerne la partie symbolique et iconographique de mon sujet, je fais connaître quelques uns des jugements portés en divers temps sur le caractère philosophique et sur la valeur artistique des rondes funèbres. Après quoi je commence la troisième et dernière dissertation, laquelle contient la nomenclature et la description de toutes les Danses des Morts découvertes jusqu'à ce jour.

Afin d'éviter la confusion où l'on tombe d'ordinaire, faute de bien discerner l'espèce de Danses des Morts dont on veut parler, j'établis les trois catégories suivantes :

1° Les *Danses des Morts* exécutées comme tableaux inanimés ou comme tableaux vivants, soit sur les murs, soit auprès des murs des cimetières, des couvents, des églises, des châteaux, etc.;

2° Les *Danses des Morts* soit manuscrites, soit imprimées, existant comme œuvres de littérature, comme recueils d'images ou comme images isolées dans des bibliothèques publiques et dans des cabinets d'amateurs.



3° Les *Danses des Morts* figurées sur divers objets, tels que vitraux, tapisseries, bannières, meubles, ustensiles, armes, bijoux, etc.

Non content d'établir cette division, je réduis toutes les Danses des Morts connues, peintures, sculptures, gravures, dessins, poésies, manuscrits et imprimés à trois ou quatre modèles principaux, ou compositions originales dont chacun a fourni un nombre plus ou moins considérable de productions artistiques et littéraires. En conséquence, j'accorde une attention spéciale à celles de ces productions qui jouirent d'une vogue et d'une popularité certifiées par de nombreux témoignages. Je donne, par exemple, une notice assez étendue sur les Danses murales de Bâle, particulièrement sur la Danse du Klingenthal qui porte la date de 1312, et qui mérite d'être remarquée tant par son ancienneté que par sa ressemblance frappante avec la Danse du cimetière des Dominicains, qui, selon toute probabilité, n'en est qu'une imitation. Au sujet de cette dernière, je combats de nouveau une opinion que quelques écrivains, et surtout des libraires de mauvaise foi, s'obstinent à laisser accréditer dans le public, en dépit de toute vraisemblance. Cette opinion consiste à citer Holbein, l'auteur des *Simulachres*, comme l'auteur de la Danse du Grand-Bâle, à laquelle pourtant rien ne prouve qu'il ait jamais touché. Si je passe en revue les Danses de la Suisse, celles de l'Allemagne et celles de l'Angleterre, en suivant autant que faire se peut l'ordre chronologique et celui des divisions indiquées ci-dessus, je parle aussi des Danses françaises, parmi lesquelles la Danse murale du cimetière des Innocents, appelée Danse Macabre, vient occuper la première place. Non seulement je signale les erreurs que l'on a commises en cherchant à expliquer son origine; mais je fais voir combien il est fâcheux que l'on ait pris l'habitude de désigner indifféremment par le nom de *Macabres* toutes les Danses des Morts en général, car c'est de là que proviennent une foule de méprises et de fausses inductions qui ont extraordinairement compliqué le sujet dont nous nous occupons ici.

A la statistique des représentations murales de l'allégorie funèbre succède la nomenclature bibliographique des poëmes et des images que cette allégorie a enfantés, puis un exposé succinct des tableaux, des gravures et autres objets d'art qui la rappellent. Cette partie de mon travail est aussi complète qu'elle pouvait l'être dans un ouvrage qui embrasse plusieurs ordres d'idées et plusieurs ordres de faits, et qui n'est pas uniquement consacré à des matières archéologiques et bibliographiques. A l'exception du *Traité* de Peignot, je crois qu'aucun livre ne donnera un tableau plus complet que celui que j'ai tracé dans le mien des différentes Danses des Morts qui ont existé ou qui existent encore en divers pays. Pour satisfaire, autant que possible, la curiosité de mes lecteurs, j'ai eu l'idée de traduire et d'annexer à la dissertation qui précède les excellentes tables bibliographiques publiées en Allemagne par le savant Massmann, auteur de recherches pleines d'intérêt sur les Danses des Morts. Ces tables contiennent l'indication exacte des diffé-

rentes éditions du poëme mortuaire qui ont paru tant en France qu'à l'étranger. Deux de ces tables concernent les Danses bâloises, une troisième la Danse Macabre, une quatrième celle d'Holbein; enfin il en est une cinquième que Massmann n'a point faite et que j'ai moi-même tracée, à l'aide de laquelle on embrassera d'un coup d'œil toutes les Danses murales découvertes et citées jusqu'à ce jour.

Telles sont les matières dont se compose la première partie de mon ouvrage. Je vais faire connaître les éléments de la seconde partie. Celle-ci est divisée par chapitres. Elle a uniquement pour objet la *Musique* des Danses des Morts.

Par *Musique* des Danses des Morts, j'entends tout ce qui peut se rapporter à l'art musical, soit dans les types, soit dans les légendes en vers, soit dans les images des poëmes et des peintures représentant le squelette aux prises avec l'humanité. Enfin j'y joins le morceau de musique vocale et instrumentale que cette donnée poétique et philosophique m'a inspiré.

L'élément le plus important de cette dernière partie consiste dans des figures d'instruments de musique très anciens, dont la plus intéressante et la plus précieuse collection m'a été fournie par le gothique *Doten Dantz*, imprimé dans la seconde moitié du XVe siècle. C'est là, je le crois, un monument des plus curieux pour l'histoire des Danses des Morts comme pour celle de l'art musical, car il nous fait connaître la nature de l'ensemble instrumental dont on avait alors l'idée. Nous y voyons des instruments que nous possédons encore; d'autres dont nous avons perdu l'usage, mais dont nous avons conservé le souvenir; d'autres enfin qui nous sont pour ainsi dire entièrement étrangers. Quoique les gravures en bois du *Doten Dantz* soient très grossières et très imparfaites, les instruments y sont figurés d'une manière plus exacte que cela n'a lieu dans d'autres Danses des Morts auxquelles on reconnaît une certaine valeur artistique, sous le rapport de la composition et du dessin. Sur quarante et une images que contient le *Doten Dantz*, il n'y en a que quatre où le squelette n'apparaisse pas jouant d'un instrument ou le portant sans en jouer. On pourra s'en convaincre par l'inspection des planches placées à la fin de la seconde partie. Là se trouve toute cette suite de gravures en bois, réduites dans une égale proportion, mais placées l'une après l'autre comme elles se suivent dans l'exemplaire du *Doten Dantz* de la bibliothèque de Strasbourg, qui nous a servi pour cette copie. J'ai comparé ces nombreuses figures d'instruments avec celles que j'ai rencontrées dans les rondes bâloises, dans les éditions françaises de la *Danse Macabre* publiée par Guyot Marchant, et dans les *Simulachres* d'Holbein qui sont plus récents. J'ai classé tous ces instruments par genres et par familles, et je consacre un chapitre à l'explication de chaque type principal, donnant un aperçu de son origine, de son usage, de ses transformations, de ses perfectionnements, et des différents modèles qu'il a produits tant à l'époque où parurent les Danses des Morts qu'avant ou après l'apparition de ces danses. En procédant de la sorte, j'arrive à

tracer une esquisse de l'histoire des instruments de musique employés au moyen âge, principalement vers la fin de la seconde période, et aussi de ceux qui furent en usage dans les premiers temps de la renaissance. Un pareil travail présentait des difficultés considérables; jusqu'à présent les autorités auxquelles on peut recourir sans crainte pour débrouiller cette matière sont en très petit nombre, et les documents authentiques et de l'époque même que l'on étudie excessivement rares. Il faut d'ailleurs y reconnaître un vague et une incertitude peu faits pour éclairer l'esprit et le rendre apte à la découverte de la vérité. Quelquefois les contradictions flagrantes que les sources où l'on va puiser présentent entre elles engendrent un tel découragement, que l'on est vingt fois sur le point d'abandonner la tâche ingrate à laquelle on s'applique. C'est en mettant à profit les essais de Roquefort, de Bottée de Toulmon et de Kiesewetter, et en y joignant le fruit de mes propres études, que je suis parvenu, du moins osé-je m'en flatter, à mettre un peu plus d'ordre et de clarté dans les notions acquises jusqu'à présent sur ce sujet. Peut-être même ai-je complété et étendu ces notions à l'aide de quelques découvertes personnelles, de quelques renseignements nouveaux. Toutefois j'avoue que, faute de preuves solides et d'arguments valables, j'ai dû renoncer à l'espoir d'éclaircir certains points obscurs et controversés qui ont pareillement exercé en vain la patience de mes prédécesseurs. Mon excuse est dans les obstacles que j'avais à surmonter. Les peintres, les sculpteurs gothiques et les vieux rimeurs ou chroniqueurs, sont à peu près les seules autorités sur lesquelles on s'appuie lorsque les écrivains didactiques, les musiciens et les théoriciens du temps, laissent par leur silence des lacunes dans l'histoire des instruments. Eh bien! ces autorités sont fort suspectes, et il s'en faut qu'elles présentent des garanties suffisantes sous le rapport de l'exactitude. Trop souvent la plume et le pinceau négligent la fidélité de reproduction et la vérité historique, en cédant aux caprices de l'imagination, ou, pis que cela, à l'insouciance et à la paresse. C'est pourquoi l'on pourrait appliquer au genre de travail que j'ai entrepris ce que Roquefort, auteur estimé et consciencieux, rapportait à son étude de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles. « Ce n'est pas assez, disait-il, de cette activité laborieuse qu'exige » l'étude de tant d'ouvrages volumineux, de tant de manuscrits ensevelis au fond des » bibliothèques, et qui sont aussi difficiles à découvrir qu'à déchiffrer. Ce n'est pas assez » de ce discernement prompt et facile qui distingue au premier coup d'œil quels sont, » dans cette foule d'anciens monuments, ceux qui peuvent fournir des notes instructives; » ce n'est pas assez même de cet esprit d'ordre qui sait distribuer et classer les matériaux » extraits de tant de mines différentes, de manière à trouver sur-le-champ ceux dont on » a besoin; il faut encore une critique *éclairée et libre;* il faut savoir distinguer le bon du » mauvais, le vrai du faux, l'authentique du suspect, *discuter des autorités respectées,* qui » arrivent à nous investies du suffrage de plusieurs siècles; il faut un jugement sain qui

» réduise les motifs de créance à leur juste valeur, ne confonde pas l'adhésion formelle
» due à la vérité avec les ménagements qu'exigent souvent les préjugés, et qui, jaloux de
» la seule gloire légitime, ne craigne pas de désavouer des titres mensongers, quelque
» honorables qu'ils soient. »

Je ne pourrais exposer en de meilleurs termes les raisons qui me font réclamer l'indulgence des savants et des artistes. Je n'ai épargné aucune recherche pour éviter les erreurs et les inexactitudes; puissé-je y avoir réussi!

Mais, puisque je suis sur le terrain de ma défense, on me permettra de prévenir un reproche qu'une critique frivole pourrait m'adresser. J'ai déjà dit que le sujet auquel j'ai consacré ce livre n'est pas de ceux que tout le monde connaît, que tout le monde étudie et que tout le monde comprend. Or les choses peu connues demandent à être expliquées dans le plus grand détail. J'ai donc joint au texte courant de mon ouvrage un nombre assez considérable de notes où sont consignées des faits intéressants, curieux, instructifs, ou bien des considérations et des rapprochements qui éclaircissent ma pensée et viennent à l'appui des conjectures que je forme. La matière de ces notes ne pouvait se trouver intercalée dans le discours, au plan et à la rapidité duquel elle eût nui; mais elle est fort bien placée au bas des pages, où l'y laisseront sans en prendre connaissance, si tel est leur bon plaisir, tous ceux qui lisent pour le simple agrément de la lecture et non pour s'instruire, qui effleurent un ouvrage sérieux comme on parcourt un roman, et qui, par cette raison, se trouvent très impatientés lorsque, au milieu de leur course rapide, ils rencontrent les temps d'arrêt qu'y apportent les notes placées au bas des pages, comme pour leur dire : Attendez un moment, comprenez bien ce que vous lisez; voilà certainement un mot dont la signification ne vous est pas familière, une phrase dont vous ne devinez pas la portée; et cependant vous passez là-dessus avec une belle indifférence, afin d'arriver plus vite au mot FIN et de courir à la lecture de quelque autre ouvrage! Les auteurs qui s'occupent de matières sérieuses savent tous de quelle utilité sont ces notes qui contiennent l'indication des sources où l'on puise, les pièces à l'appui d'un fait, et souvent la justification d'une hypothèse; mais comme ils savent aussi la répugnance qu'elles inspirent à la plupart des lecteurs français, et surtout aux gens du monde, ils font en sorte de les abréger le plus possible, ou bien ils les réunissent en corps de documents et les relèguent à la fin du volume où les érudits seuls se donnent la peine de les chercher. J'ai suivi la méthode des écrivains allemands, qui, pour la plupart, consignent les remarques et les additions au bas du texte courant; mais je ne les ai pas imités toutefois dans l'abus que plusieurs d'entre eux font de ce genre d'éclaircissements. Je pourrai citer des ouvrages sortis de leur plume où tous les développements du sujet principal sont dans les notes, tandis que le grand texte est réduit aux proportions d'un sommaire. Tout ce qui est utile, et même indispensable, devient superflu et incommode

dès qu'on en fait abus. Je crois m'être renfermé dans des limites convenables.

Comme je l'ai dit plus haut, la seconde partie de mon livre se termine par une grande composition vocale et instrumentale. Elle a pour titre : *La Danse Macabre*. Je ne pouvais traiter pendant plusieurs années le sujet si poétique et si philosophique de la Danse des Morts sans m'en trouver pénétré au point de désirer l'interpréter musicalement dans un style et sous une forme qui lui convînt. Je communiquai mon dessein à un poëte distingué, qui, à ma sollicitation, entreprit de paraphraser en charmants vers modernes les vieilles rimes gothiques de la Danse Macabre, mettant en scène alternativement avec le squelette quelques uns des principaux personnages de cette Danse. En arrêtant le plan de ce morceau, notre commune intention a été de rester fidèles au cadre du poëme mortuaire et de n'admettre que les seuls éléments que la donnée primitive pouvait nous fournir. Voilà pourquoi notre œuvre s'est trouvée réduite aux simples proportions d'une *ronde*. Dans la musique que j'ai écrite sur les vers élégants de M. Édouard Thierry, j'ai tâché de donner à chacun des personnages l'accent et la physionomie qui lui sont propres, soit par le caractère spécial de la mélodie, soit par la forme particulière de l'accompagnement. J'ai même visé en général, et surtout dans le chant, à une simplicité d'expression capable de répandre sur l'ensemble de l'œuvre un certain charme archaïque, et ce vague mystérieux, cette indéfinissable mélancolie que l'on remarque dans la plupart des productions nées pendant les siècles austères du moyen âge. Enfin il n'est pas jusqu'au refrain de la Mort auquel je n'aie essayé d'imprimer un cachet significatif, c'est-à-dire l'allure d'une danse sépulcrale, d'un branle d'outre-tombe.

Indépendamment de cette composition musicale, on trouve à la fin du présent volume une suite de planches représentant des sujets auxquels il est fait allusion dans la première et dans la seconde partie de mon ouvrage. Je pense que ce complément iconographique piquera la curiosité des personnes qui s'occupent d'archéologie. Je n'ai rien négligé, on le voit, pour rendre mon œuvre digne de l'attention des gens voués à la culture des sciences et des lettres; mais en désirant obtenir leur approbation, je me borne à solliciter leur indulgence.

Je n'écrirai pas les derniers mots de cette préface sans remercier ici publiquement les savants estimables qui, cette fois encore, ont bien voulu s'intéresser à mes études et prêter à mes recherches le secours de leurs lumières et de leur expérience. Je suis redevable à M. Jung, bibliothécaire de la ville de Strasbourg, de la communication du rare et précieux document qui est venu enrichir la partie iconographique de mon livre d'une Danse des Morts, dont on n'a connu jusqu'à présent, en France, que le titre, et dont les figures, des plus curieuses et des plus singulières, ont surtout beaucoup d'intérêt pour nous par rapport au grand nombre d'anciens instruments de musique qu'elles contiennent. Ce rare et précieux document est le *Doten Dantz* dont j'ai parlé plus haut. En outre, M. Jung,

pont les vastes connaissances et la solide érudition embrassent pour ainsi dire tous les sujets, a bien voulu m'indiquer, avec autant d'empressement que d'affabilité, les sources où je pouvais espérer de faire quelques découvertes. Le nouveau tribut de gratitude que je viens lui offrir ne saurait à coup sûr m'acquitter envers lui. D'un autre côté, M. Edel, auteur de publications estimées sur la théologie, et l'un des premiers qui aient parlé de la Danse des Morts du Temple-Neuf, m'a fait apprécier les services que rend le goût éclairé des arts uni à beaucoup d'obligeance. M. le docteur Coze, doyen de la Faculté de médecine de Strasbourg, M. Le Roy, bibliothécaire de la ville de Versailles, et M. Richard de la Bibliothèque nationale de Paris, m'ont également fourni, avec une amabilité dont je ne perdrai jamais le souvenir, d'utiles indications et d'intéressants matériaux. Puisse l'accueil que le public destine à mon livre donner quelque valeur à ces remerciements!

Georges KASTNER.

LES

DANSES DES MORTS.

PREMIÈRE PARTIE.

I

DE L'IDÉE DE LA MORT.

Texte des Danses des morts.

L'idée de la mort est partout : le monarque la trouve sous son chevet, le pauvre au seuil de sa cabane, le buveur au fond de son verre, le philosophe au terme de chaque méditation. Malgré lui, le savant s'y arrête en tournant les feuillets de son livre, le guerrier en volant au combat, la jeune fille en attendant son fiancé, l'époux en embrassant l'épouse, la pauvre mère en berçant son premier-né, et l'enfant en contemplant l'image de la mort même. L'homme en est tellement frappé, que le sentiment de la plus vive jouissance lui arrachera plutôt cette exclamation : « Ah ! que ne puis-je mourir en cet instant ! » qu'il ne lui fera dire : « Ah ! que ne puis-je vivre toujours ainsi ! » Par une conséquence naturelle de sa malheureuse condition, l'homme a donc été forcé de supposer qu'on peut *mourir de joie*, au moment même où l'on attache le plus de prix à l'existence. Au reste, la phrase précédente n'est pas la seule qui témoigne de cette aspiration douloureuse vers un dénoûment naturellement prévu, et beaucoup d'autres expressions du langage ordinaire en sont, pour ainsi dire, les symboles journaliers. *Mourir de plaisir, d'impatience, d'envie, de tristesse; mourir d'amour, d'ennui, d'inquiétude, de regret; mourir de chaud, de froid, de soif, de faim*, ne reviennent-ils pas sans cesse dans le discours comme pour nous rappeler cette pensée de la Bruyère, que l'on meurt à toute heure et dans toutes les circonstances de la vie (1)? Encore si ce n'était là qu'une manière de parler, une simple figure ! Mais, hélas ! il est suffisamment prouvé que l'excès des affections de l'âme, soit la joie ou le chagrin, soit le plaisir ou la douleur, soit la tristesse ou la gaieté, développe en nous des maladies qui nous frappent comme la foudre ou nous conduisent lentement à une mort réelle. Le mot *passion* signifie souffrance, et le terme le plus certain des maux n'est autre, pour l'ordinaire, que le terme de la vie. Les causes les plus futiles d'ailleurs suffisent pour amener la fatale catastrophe. S'il faut en croire Valère-Maxime, le poëte Sophocle, ayant lu dans un concours une tragédie nouvelle sur la réception de laquelle il concevait des doutes, mourut de joie en apprenant que son œuvre avait enlevé les suffrages de l'assemblée. Je ne sais plus quel histrion de l'antiquité périt d'un accès de fou rire au milieu de la farce qu'il représentait. La peur n'est pas moins homicide. Des historiens racontent qu'un puissant monarque, ayant cru reconnaître dans sa femme, tombée en démence, la célèbre femme blanche de la

---

(1) Saint Paul, dans son épître aux Corinthiens (I Corinth., ch. xv, v. 31), a dit *quotidie morior*. De là encore ces expressions figurées : *souffrir mille morts, souffrir mort et passion*; et ce vers de Racine :

> Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie?

Ce vieil adage : *On ne peut mourir que d'une mort*, signifie, ce nous semble, qu'on ne meurt réellement qu'une fois; tandis que cet autre :

> Plus aisément qu'on entre en la vie on en sort;
> Elle n'a qu'une porte et mille en a la mort...

fait entendre par sa conclusion qu'il y a mille manières d'arriver au trépas.

> Et le trépas qui nous poursuit
> Sous nos pas creuse notre tombe :
> L'homme est une ombre qui s'enfuit,
> Une fleur qui se fane et tombe.
> Mille chemins nous sont ouverts
> Pour quitter ce triste univers;
> Mais la nature si féconde
> N'en fit qu'un pour entrer au monde.
>
> (FRÉDÉRIC LE GRAND, roi de Prusse.)

légende (personnification de lémure propre au génie du Nord), et sachant qu'une semblable apparition, suivant la crédulité populaire, annonçait toujours la mort d'un prince de sa maison, éprouva un saisissement tel, qu'il fut atteint sur-le-champ d'une fièvre ardente et mourut six semaines après. Encore plus meurtrier que la peur, le chagrin a fait des milliers de victimes. Les États ne sont-ils pas ébranlés, la société ne semble-t-elle pas menacée d'une ruine prochaine, des flots de sang n'inondent-ils pas la terre à ce cri suprême : Le peuple MEURT de faim ! Si ce n'était là qu'une façon de parler, un trope, une figure de rhétorique, aurions-nous vu tant de révolutions changer la face du monde?

L'idée de la mort, qui se présente à tous les hommes, agit plus ou moins fortement sur eux, selon leur tempérament, leur caractère, leurs habitudes, les mœurs de leur époque, leurs croyances religieuses, l'instruction qu'ils ont reçue et le milieu dans lequel ils vivent. Il en est qui sourient à cette idée et s'en repaissent; d'autres la considèrent avec indifférence et ne s'en préoccupent pas; d'autres s'en effraient et la repoussent. L'influence des dogmes religieux et des tendances philosophiques se fait sentir dans la divergence de leurs opinions à cet égard. Chaque secte a un point de vue qui lui est particulier, et, comme on sait, passe généralement condamnation sur tout ce qui est en dehors du cercle qu'elle embrasse. Les unes veulent qu'on se nourrisse de l'idée de la mort tout le temps de la vie ; les autres prétendent qu'on doit éviter de s'y appesantir, et ne songer à l'instant fatal que rarement ou même point du tout. Pour celles-ci, un tel objet ne saurait manquer d'inspirer l'effroi ; pour celles-là, il n'est pas de nature à susciter la moindre crainte. Beaucoup y rattachent mille pensées consolantes et y rallient le dogme de l'immortalité; quelques-unes, au contraire, la font choir dans un gouffre sans fond et rouler d'abîme en abîme jusqu'au néant. Sans examiner ce que ces différents systèmes peuvent avoir de bon ou de mauvais, il y a lieu de reconnaître, en thèse générale, que l'idée de la mort, de quelque façon qu'on l'envisage, suggère des réflexions qui tournent le plus souvent au profit de la saine morale et de la haute philosophie. Dans l'antiquité, mise en opposition avec l'idée du principe vital, elle servit à former d'ingénieux symboles devenus la base de presque toutes les religions. C'est ainsi qu'on la retrouve à l'état figuratif dans la déification des phénomènes cosmogoniques chez la plupart des peuples tant anciens que modernes, notamment chez les Indiens, les Persans, les Égyptiens, les Éthiopiens, etc. Nous la voyons même apparaître, accompagnée de ses attributs les plus sinistres, parmi les curieux débris du polythéisme mexicain.

Quoique les Grecs et les Latins eussent tiré en partie leur religion de l'Égypte, ils étaient trop adonnés aux voluptés matérielles, et trop amoureux des charmes de la forme, pour interpréter les dogmes de la haute antiquité dans leur sens rigoureux et philosophique. Ils ne pouvaient surtout se complaire à l'idée de la destruction des beautés corporelles qui étaient leur joie et leur orgueil. Ils fuyaient donc avec soin les images lugubres qui eussent attristé leur esprit, ou, si parfois la réalité les forçait de se rappeler le néant de l'homme, ils faisaient en sorte que de gracieux emblèmes, ou bien des rires et des chants joyeux dissimulassent le côté repoussant du tableau (1). C'est pourquoi on peut dire avec raison qu'ils cachaient le serpent sous les fleurs. Habiles à s'élever au-dessus des préjugés de la foule, de tout temps les penseurs, poëtes et philosophes, ont prouvé qu'ils savaient le mieux se familiariser avec l'idée de la mort. Hésiode, dans sa *Théogonie*, déifie cette dernière sous le nom de θάνατος, *Thanatos* ; il en fait un fils de la Nuit, et lui donne pour frères le Sort, *la Kér*, le Sommeil et le Songe. Euripide, dans *Alceste*, introduit la Mort, *le fantôme aux ailes noires*. Plusieurs autres poëtes, parmi les Grecs et parmi les Latins, la personnifient et n'évitent point de lui faire directement allusion, la dépeignant même quelquefois sous des couleurs hideuses (2). Grâce au flegme railleur qu'entretient dans les esprits l'insouciance épicurienne, le souvenir

(1) La philosophie populaire se plaisait à envisager la mort comme un long et paisible repos. De là ces charmantes allégories du génie du Sommeil et du génie de la Mort. Cette conception, ainsi que le fait observer M. Alfred Maury, était parmi les idées qui avaient cours sur cet éternel objet de nos doutes, une de celles qui causaient le moins d'effroi à l'esprit hellénique. Les artistes s'y attachèrent donc de préférence, comme nous le verrons bientôt (*section II*); car tout en réveillant une pensée funèbre dans l'âme du public, ils voulaient le préserver du moins d'un sentiment d'horreur qui eût fait repousser leur œuvre et n'eût pas permis d'apprécier leur talent.

(2) OVID, *Ad Liviam*. — HOR., lib. I, od. IV; ibid., od. XVIII ; lib. II, od. III. — TIB., *Eleg.* III, v. 3-4. — SIL. ITAL., II, 547-548 ; XIII, 561.



de la mort fut pareillement évoqué dans des rondes bachiques, dans des chansons de table. Sur ce terrain la débauche a souvent donné la main à la philosophie ; elle a, comme Don Juan, invité le spectre à ses fêtes, non pour s'amender, mais pour faire preuve de vaillance. Les Romains finirent par jouer avec la mort. Pendant leurs repas, ils se divertissaient des mouvements bizarres d'un squelette. Telle est du moins la coutume dont Pétrone semble établir l'existence à Rome, par le récit qu'il a tracé de l'orgie de Trimalcion : « On versait le vin à grands flots ; on buvait de même; quand parut un esclave avec un squelette » d'argent qu'il posa sur la table. Cette machine avait, comme un être animé, le jeu des muscles et des » articulations. Tandis que l'esclave en faisait jouer les ressorts, et *nous enchantait* par la variété des mou- » vements et des attitudes qu'il savait lui donner (ainsi le squelette devenait un pantin) ! Trimalcion décla- » mait ces vers : Hélas ! hélas ! que l'homme est peu de chose ! un souffle léger suffit pour emporter notre » vie fragile ! Nous serons tous ainsi, quand Pluton aura saisi sa proie. Vivons donc, puisque nous pouvons » encore jouir d'une existence agréable (1). » Il est prouvé d'ailleurs que cette coutume était fort ancienne et venait des Égyptiens. Ceux-ci, au dire d'Hérodote (lib. II, c. LXXVIII), faisaient parfois apporter dans les banquets, après que les viandes avaient été servies, une figurine de bois peint, représentant un mort dans son cercueil. Cette figurine était de la grandeur d'une ou de deux coudées ; on la faisait circuler autour de la table, et on la montrait à chaque convive, qui répétait alors : *En voyant cette image, pense à boire et à te divertir ; car lorsque tu seras mort, tu seras semblable à cette figure.* Comme preuves matérielles de l'ancienneté de cet usage (lequel passa des Égyptiens aux Grecs et des Grecs aux Romains), on trouve dans les cabinets d'antiques et dans les recueils de pierres gravées un grand nombre de monuments fort curieux, tels, par exemple, que la sardoine rapportée par Gori (*Mus. etrusc.*, t. VIII, p. 6), sardoine qui représente, en relief, une tête de mort et un trépied couvert de mets. Entre ces deux objets figure l'inscription suivante en caractères grecs : *Bois, mange, couronne-toi de fleurs ; voilà comment tu seras bientôt.* Sur une pierre que nous fait connaître Buonarotti, on voit aussi un squelette debout ayant à ses pieds une couronne de festin et un vase à mettre le vin ; de chaque côté de sa tête sont un papillon et une roue. Les mots χτῶ, χρῶ, qu'on lit sur cette gemme, renferment la même idée, *tiens et jouis* (2). Au surplus, ce précepte de morale épicurienne fait encore le fond de la douce philosophie de nos bons chansonniers (3), et les étu-

(1)
Heu ! heu ! nos miseros quam totus homuncio nil est !
Quam fragilis tenero flamine vita cadit !
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

L'ode d'Horace *Æquam memento rebus in arduis* est conçue dans le même esprit, notamment ce passage :

Huc vina, et unguenta, et nimium breves
Flores amœnæ ferre jube rosæ ;
Dum res, et ætas, et sororum
Fila trium patiuntur atra.

Dans la Grande Danse Macabre des hommes et des femmes (*renouvellée de vieux gaulois en langage le plus poly de notre temps*, c'est-à-dire en très mauvais français) on lit sous une gravure en bois représentant la Mort à cheval (la Mort sous la forme d'un mort ou squelette) :

Pécheur, regarde ta figure
Si bien dépeinte en celle mort ;
Tu feras là même posture
Lorsque tu finiras ton sort...

(2) Sur une autre gemme découverte à Rome, on voit un vase d'où s'échappe une palme : d'un côté de ce vase est un squelette et de l'autre le génie au flambeau. De ces antiques témoignages de l'association des idées de mort et d'orgie, ou si l'on veut, de mort et de régénération, je crois devoir rapprocher la médaille, que l'on frappa à Bâle pendant l'épidémie qui, vers 1438, enleva une grande partie des habitants de cette ville. Cette médaille, que les survivants s'envoyaient les uns aux autres en guise de *memento mori*, portait d'un côté trois roses et de l'autre une tête de mort d'où sortait un épi de blé. La devise était : *Hodie mihi, cras tibi* : Aujourd'hui pour moi ; demain pour toi. On trouve aussi à la fin des éditions de la Danse des morts de Bâle, publiées par Mechel, une tête de mort avec des épis. Comme la sardoine de Gori et la gemme découverte à Rome, cette représentation met à la fois sous nos yeux les emblèmes de la vie et ceux de la mort avec les idées palingénésiques qui s'y joignent pour compléter le symbole. Les belles frises des premiers fidèles représentant une vendange et un pressurage de raisins ont trait à la même idée. De petits génies ailés, figure mystique de l'âme du mort, étaient occupés à ce travail et recueillaient cette moisson allégorique et divine. Est-il besoin de rappeler que les chrétiens adoptèrent comme symboles une foule de choses qui avaient appartenu au paganisme et à ses mystères ?

(3)
Buvons, chers amis, buvons ;
Le temps qui fuit nous y convie.
Profitons de la vie
Autant que nous pourrons.
Quand on a passé l'onde noire,
Adieu le bon vin, nos amours.
Dépêchons-nous,
Dépêchons-nous de boire : } *bis.*
On ne boit pas toujours.
(*Ancien vaudeville*).

Je ne connais rien de plus mélancolique que ces vers d'ivrogne attribués à Olivier-Basselin :

On plante des pommiers ès bords
Des cimetières, près des morts,
Pour nous remettre en la mémoire
Que ceux dont là gisent les corps
Ont aimé comme nous à boire.

diants de tous les pays l'ont depuis longtemps inscrit en grosses lettres dans leur code. L'une des maximes les plus païennes de l'antiquité n'était pas seulement la maxime des païens, et si l'on ouvre la Bible, on voit Isaïe (cap. XXII, v. 13) l'adresser en manière de reproche aux Juifs: *Comedamus et bibamus; cras enim moriemur:* Mangeons et buvons, car nous mourrons demain (1). Saint Paul (I Corinth., chap. XV, v. 32) reproduit la même pensée et lui donne la même application dans ce passage: *Si mortui non resurgunt, manducemus et bibamus; cras enim moriemur:* Si les morts ne ressuscitent point, mangeons et buvons, car demain nous mourrons (2). Généralement les Grecs et les Romains regardaient comme funestes les discours où l'on parlait de la mort ou des morts (3). Aussi exprimait-on, par ces mots ὕπνει, οἴχεται, παγει, *abiit*, *discessit*, ou encore par ces paroles, *actum est*, *hoc nihil est*, *ilicet*, le fait de la mort d'une personne, ainsi qu'on le voit dans l'*Eunuque* et le *Phormion* de Térence. C'est là pareillement ce qui a donné lieu au proverbe *vivorum meminisse*, dont Cicéron proclame l'ancienneté dans son cinquième livre *De finibus.* L'expression *vixit* ou *fuit*, que les Romains employaient au lieu de *mortuus est*, témoigne encore de cette répugnance instinctive à parler de la mort ou des morts (4).

Leur superstition allait même si loin, qu'ils en étaient venus à considérer le nombre XVII comme un nombre néfaste, un nombre de mort, par la seule raison qu'en changeant l'ordre des lettres on obtenait le mot VIXI, qui signifie *j'ai cessé de vivre.* Certes, une telle puérilité nous donne beau jeu pour railler les anciens; comme si nous autres modernes, nous ne craignions pas le chiffre 13 en plein XIXe siècle (5). Il y a toujours eu des gens portés à redouter le moment fatal. On ne peut pas dire que César ne fut point brave, et cependant César, interrogé quelle était la mort la plus douce, répondit sur-le-champ: La plus prompte et la moins prévue. Nicole a donc eu raison d'avancer « que la crainte de la mort est plus forte que tous les raisonnements que l'on fait contre elle. » Si l'on aime la vie, on doit nécessairement craindre la mort (6). Conformément à l'esprit de la doctrine chrétienne, le bon Nicole voulait que l'on pensât à la mort, et qu'on apprît à mourir toute sa vie pour se rendre digne d'une heureuse fin. Pascal était de la même opinion; mais Vauvenargues, plus philosophe, déclare qu'on doit garder un juste milieu, et ne fuir ni ne chercher la mort (7). Voltaire, qui savait son Vauvenargues par cœur, parce qu'il

---

(1) ..... C'est folie
De compter sur dix ans de vie.
Soyons bien buvans, bien mangeans:
Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans.
(LA FONTAINE.)

Frédéric le Grand, n'étant encore que prince royal, écrivait à Voltaire (Berlin, janvier 1737): « Ma morale, monsieur, s'accorde » très bien avec la vôtre; j'avoue que j'aime les plaisirs et tout ce » qui y contribue. La brièveté de la vie est le motif qui m'enseigne » d'en jouir. Nous n'avons qu'un temps dont il faut profiter. Le » passé n'est qu'un rêve, le futur est incertain: ce principe n'est » point dangereux; il faut seulement n'en point tirer de mauvaise » conséquence. »

(2) Au sujet de ce mot *cras*, G. Peignot remarque qu'il fut assez singulièrement employé au concile de Constance, par l'évêque de Toulon, qui, dans un sermon prononcé le 6 janvier 1416, s'exprime ainsi sur les maux qui affligeaient l'Église: « Le Seigneur, » dit-il, nous avait appelé au concile de Pise (en 1409), pour nous » reformer et faire cesser le schisme (d'Occident); mais tout s'y passa » en vains projets de réformation, et on renvoya toujours au len- » demain: *cras*, *cras*, *cras*, *corvorum more*, etc. » C'est bien le cas de dire, ajoute G. Peignot:

Qu'on ne s'attendait guère
A voir corbeaux en cette affaire.

(3) MEURSIUS, *De funere*, cap. I. — GRONOVIUS, *Thes.*, vol. II.

(4) De là encore *nullus est*: littéralement *il n'est rien*; en français, *il n'est plus*; *deficit*, que l'on traduirait en italien par *manca*. Nous disons aussi par euphémisme, *il passe*, *il trépasse*; et les Italiens, *la se ne va*, *la passa*.

Passa la bella donna, e par che dorma.
(PÉTRARQUE.)

Il n'est peut-être pas une seule langue où l'on ne puisse trouver des expressions équivalentes dont le fréquent usage témoigne de l'effroi naturel qu'inspirait le mot *mort*.

(5) « Qui s'étonnera des erreurs de l'antiquité, s'il considère » qu'encore aujourd'hui, dans le plus philosophe de tous les siècles » (le dix-huitième), bien des gens de beaucoup d'esprit n'oseraient » se trouver à une table de treize couverts. »
(VAUVENARGUES, *Pensées.*)

(6) « Pour ne point craindre la mort, il faut n'aimer point la vie et ne la point trouver agréable. » (NICOLE.) — « Si l'on aime la » vie, on craint la mort. » (VAUVENARGUES.) — « La nécessité de » mourir est la plus amère de nos afflictions. » (*Le même.*) — « Si de » tous les hommes, les uns mouraient, les autres non, ce serait une » désolante affliction de mourir. » (LA BRUYÈRE.)

(7) « Un philosophe ne doit craindre ni souhaiter la mort, il » doit attendre la mort tranquillement. La mort étant le dernier » terme de toute chose, c'est assez d'aller à elle d'un pas assuré, » sans qu'on y courre. » (VAUVENARGUES, *Pensées.*) — « La néces- » sité de mourir n'est à l'homme sage qu'une raison pour sup- » porter les peines de la vie. » (J.-J. ROUSSEAU.) — Contre ceux qui parlent toujours de la mort et veulent, pour ainsi dire, emplir la vie de cette idée, on possède une excellente dissertation

aimait l'auteur du livre autant qu'il aimait le livre, a mis ces vers dans *l'Orphelin de la Chine* :

> Le coupable la craint, le malheureux l'appelle,
> Le brave la défie et marche au-devant d'elle ;
> Le sage, qui l'attend, la reçoit sans regret.

Au dernier de ces vers correspondent les deux suivants de la Fontaine :

> La mort ne surprend point le sage,
> Il est toujours prêt à partir (1).

Dès qu'on voit dans la mort une régénération, un nouveau mode d'existence, ou même l'immortalité au point de vue chrétien, la crainte disparaît pour faire place à une sérénité sublime ; mais il ne faut point qu'une idée de châtiment, d'expiation, s'offre alors à la pensée, car cette idée suscite de nouvelles angoisses, trouble la paix de l'âme, et parfois engendre des égarements funestes. Veut-on nous la présenter comme une garantie d'amélioration morale? Mais ce n'est en tout cas qu'une bien faible garantie, puisqu'elle ne dompte les mauvais instincts que par l'excès de la terreur. Voyez que d'horribles sacrifices elle a déjà provoqués dans tout l'univers. Que de sang répandu! que de débris humains offerts en holocauste! Et l'homme n'est pas encore complétement racheté, et les autels attendent peut-être encore de nouvelles victimes! Ah! laissons aux barbares ces superstitions grossières, ces cruelles pratiques, et s'il est absolument besoin d'un sacrifice expiatoire, qu'il s'accomplisse toujours sous le céleste emblème d'une hostie consacrée.

S'il est consolant de répéter avec l'un des plus grands poëtes philosophes que l'Allemagne ait eus, Gœthe : « L'homme qui meurt est un astre couchant qui se lève plus radieux sur un autre hémisphère (2) ; » quelle tristesse n'éprouverait-on pas, s'il fallait ajouter foi à ces paroles décourageantes :

> Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil.

C'est aux sectes qui semblent avoir inscrit sur leur drapeau ce vers fameux de Dante : *Lasciate ogni*

---

qui, chose singulière, est due à la plume et à l'érudition d'un de nos plus fameux musiciens, le célèbre *Johann Mattheson*. Elle est intitulée : *Abhandlung betreffend die Freudenstœrer und Todwünscher*, et se trouve dans *Joh. Mattheson's Neuangelegter Freuden-Akademie* (Zweiter Band. Hamburg. J.-A. Martini, 1753). L'auteur, comme Cicéron, dans le premier livre de ses *Tusculanes*, entreprend de démontrer qu'il ne faut pas craindre la mort ; mais, contrairement à l'opinion du philosophe latin, il trouve inutile et dangereux de s'en préoccuper. On compte d'ailleurs un assez grand nombre de personnages historiques qui ont si peu craint la mort, qu'on les a vus, au moment même de mourir, rire, plaisanter, réciter des vers ou bien faire de la musique. L'empereur Adrien prit congé de son âme quelques instants avant que son âme le quittât. Il lui fit ces jolis vers, où il lui demande naïvement où elle va :

> Animula, vagula, blandula,
> Hospes, comesque corporis,
> Quæ nunc abibis in loca?
> Pallidula, rigida, nudula,
> Nec, ut soles, dabis jocos.

> Ma petite âme, ma mignonne,
> Tu t'en vas donc, ma fille? et Dieu sache où tu vas.
> Tu pars seulette et tremblotante, hélas!
> Que deviendra ton honneur, folichonne?
> Que deviendront tant de jolis ébats?

Le dernier soupir de Rabelais fut une charmante saillie, et celui du musicien Rameau, une brutale apostrophe. Comme son curé l'ennuyait d'un long sermon : « Que diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé? lui dit-il; vous avez la voix fausse! » Sur son lit de mort, mademoiselle de Limeuil, fille de Catherine de Médicis, se fit jouer par son valet Julien, violoniste habile, *la Défaite des Suisses*, du célèbre Jannequin. A ce passage, *tout est perdu*, que le valet, suivant la recommandation de sa maîtresse, *avait sonné par quatre fois, le plus piteusement qu'il avait pu*, mademoiselle de Limeuil se retourna vers ses compagnes en leur disant : *Tout est perdu à ce coup, et à bon escient* ; puis elle expira. Ange Politien, qu'Erasme appelait un esprit angélique et un prodige de la nature, mourut en chantant et en accompagnant des accords de son luth le second couplet d'une chanson d'amour qu'il avait composée pour sa maîtresse. Saint-Gelais joua aussi du luth et chanta des vers latins avant de mourir. L'empereur Léopold fit exécuter un concert à son lit de mort. Madame Favard, la célèbre actrice, près de rendre le dernier soupir, composa son épitaphe et la mit en musique. Des Yveteaux se fit jouer une sarabande, afin, disait-il, que son âme passât plus doucement. Enfin, de nos jours, le célèbre Chérubini écrivit, la veille de sa mort, un canon sur un album. Beaucoup de gens s'étaient tellement familiarisés avec l'idée de la mort, qu'en pleine santé, ils ont fait construire leur cercueil et ont composé leur épitaphe.

(1) « La mort n'est redoutable que pour ceux qui la redoutent, » disait Moncrif dans les derniers jours de sa vie.

(2) On lit dans Montaigne : *La défaillance d'une vie est le passage à mille autres vies* ; et le même auteur, au sujet de la mort, ajoute : « C'est une partie de nostre estre, non moins essentielle » que le vivre. A quoy faire, nous en auroit nature engendré la » haine et l'horreur ; veu qu'elle luy tient rang de très grande » utilité, pour nourrir la succession et vicissitude de ses ouvrages? » Et qu'en cette république universelle, elle sert plus de naissance » et d'augmentation, que de perte ou ruyne? »

(MONTAIGNE, liv. III, chap. XII.)

> L'homme abhorre la mort, et contre elle murmure,
> Ignorant de la loy, qui pour son bien l'a fait :
> La naissance et la mort sont filles de nature,
> Qui n'a rien d'estranger, d'affreux ny d'imparfait.
> (*Tablettes ou quatrains de la vie et de la mort.*)

speranza, *voi ch'entrate*, que revient de droit le lugubre concetto de l'auteur latin. Vraiment, avec une pareille conviction, où puiser le courage d'être utile en ce monde? Ce n'est point de la sorte qu'on doit arriver à s'affranchir de la crainte que l'idée de la mort inspire; crainte, disons-le, d'autant plus fâcheuse qu'elle tend généralement à absorber la vie, c'est-à-dire à la rendre complétement vide et inutile. Vauvenargues avait raison de s'élever contre ceux qui se dépouillent de toute ambition et annihilent leurs facultés au point de passer des journées entières à répéter comme les trappistes : *Frères*, *il faut mourir!* N'est-ce pas en quelque sorte commettre un suicide que de s'isoler de la grande famille humaine et de se soustraire au mouvement qui entraîne l'humanité, pour aller s'asseoir paresseusement au bord d'une tombe? Le moraliste a dit que pour exécuter de grandes choses, il faut vivre comme si l'on ne devait jamais mourir.

Dès son apparition, le christianisme eut soin de faire ressortir le double aspect sous lequel tout vrai croyant devait envisager la mort. Tantôt celle-ci se montrait douce et glorieuse, apportant avec elle les oies et les récompenses promises aux élus; tantôt elle prenait un caractère redoutable et menaçant, le caractère du châtiment divin infligé aux coupables. Le dogme du péché mortel, réuni à celui des peines éternelles de l'enfer, fit par la terreur un grand nombre de prosélytes, en même temps qu'il servit de prétexte au fanatisme pour se livrer non seulement à des extravagances, mais encore à des crimes. S'il y eut des bourreaux parmi les païens, il y en eut aussi parmi les adeptes de la foi nouvelle, et les ridicules pratiques de la secte des flagellants ne peuvent donner qu'une imparfaite idée de la manière dont les chrétiens se sont traités mutuellement pendant des siècles, au nom d'une religion qui devait être toute de paix et d'amour. Le zèle d'un prosélytisme farouche exagéra la peinture des châtiments réservés aux coupables, et l'on vit des malheureux soumettre leur corps, leur âme et leur intelligence aux plus cruelles épreuves, aux plus affreuses tortures, pour effacer en eux toute trace d'impureté et éviter ainsi la mort ignominieuse qui les eût conduits en enfer. Comme, en vertu du principe d'égalité, si généreusement consacré par l'Évangile, la rigueur des lois divines s'appliquait indistinctement à toutes les créatures qui avaient failli, on vit les forts et les puissants de la terre, nouvellement convertis au christianisme, trembler autant que les faibles et les humbles devant la terrible révélation du jugement dernier et l'inexorable sentence : *Chacun sera jugé selon ses œuvres* (1). Pour les maîtres comme pour les serviteurs, la pensée de la mort fut à la fois une menace de châtiment et une promesse de salut. Les prêtres catholiques, jaloux d'étendre leur domination et d'augmenter le troupeau des fidèles, surent profiter de l'alternative où cette idée plongeait les âmes : évoquant de sombres images, ils rendirent permanente la pensée de la destruction universelle, et propagèrent sous toutes les formes cette maxime décourageante : *Tout n'est que vanité*, *tout n'est que boue et cendres*. Les Pères de l'Église, les prédicateurs, les confesseurs, trouvèrent, en développant ce texte, des inspirations vraiment sublimes, et les éclairs menaçants de leur langage frappèrent d'épouvante leurs auditeurs consternés. Dès le troisième siècle, Lactance écrit un livre où il prouve que Dieu est capable de colère et de miséricorde; il en écrit un autre dans lequel il se plaît à citer un grand nombre de passages relatifs à la mort, qu'il emprunte aux oracles sibyllins. Au commencement du VIIIe siècle, une hymne latine évoque déjà les terreurs du jugement dernier, et obtient

(1) La peur de la damnation éternelle régna à l'état de panique pendant tout le moyen âge. Alfred Maury, dans l'article ENFER de l'*Encyclopédie moderne* de Firmin Didot, s'exprime à ce sujet de la manière suivante : « L'imagination populaire s'épuisa » en idées bizarres et féroces, pour se représenter les supplices des » damnés; le feu, les serpents, le froid, les ténèbres, la soif, l'im- » mersion dans les ondes glaciales ou enflammées, furent les genres » de peines qu'on admit le plus généralement. L'esprit des théolo- » giens ne recula devant aucune des tortures les plus atroces » qu'il put concevoir pour effrayer les pécheurs, moyen puissant » qui grossit singulièrement le nombre des prosélytes. Afin d'af- » fermir dans les esprits la croyance à ces fables révoltantes, on » propagea un grand nombre de visions réelles ou imaginaires, » dans lesquelles étaient décrits tous les supplices infernaux. » (Voy. *Encyclopédie moderne*, publiée par MM. Firmin Didot, frères, sous la direction de M. Léon Renier, t. XIV, p. 109, 1re col.) Que maintes fois les prédicateurs se soient attachés à dépeindre les tortures des damnés dans l'enfer et les joies des bienheureux dans le ciel, c'est ce qui résulte de nombreux documents, et ce qu'établissent, d'ailleurs, d'une manière positive les Danses des morts elles-mêmes. Presque toutes, en effet, contiennent, soit au commencement, soit à la fin, un sermon ou allocution aux pécheurs de toutes les classes sur le sort réservé à ceux d'entre eux qui ne se seront point amendés avant de paraître devant leur souverain juge.

un immense succès parmi les chrétiens (1). Nourrie de cette poésie grandiose et de la lecture des livres saints où domine le style métaphorique de l'Orient, l'imagination des moines, des solitaires, des ermites s'exalte et passe alternativement de l'imprécation à la prophétie. D'autres hymnes, d'autres chants lugubres voient le jour. On compose des poëmes sur le mépris du monde (*De contemptu mundi*), où l'on s'écrie :

O miranda vanitas ! o divitiarum
Amor lamentabilis ! o virus amarum !
Cur tot viros inficis, faciendo carum,
Quod pertransit citius quam flamma stuparum ?

Puis encore :

Dum de morte cogito, contristor et ploro :
Verum est quod morior et tempus ignoro,
Ultimum quod nescio cui jungar choro ;
Ut cum sanctis merear jungi, Deum oro.

Enfin l'hymne célèbre du jugement dernier paraît. Thomas de Celano, né dans les Abruzzes et l'un des premiers membres de l'ordre nouvellement fondé des Minorites (1208), trace les vers foudroyants du *Dies iræ, dies illa* (2). Peu après d'autres moines, les Dominicains, poursuivent dans le même but le

---

(1) C'est l'hymne alphabétique citée par Beda comme un exemple du mètre trochaïque et publiée dans les recueils de Cassander, de Tomasi, de Rambach, etc. Elle a été réimprimée tout récemment parmi les *Poésies populaires latines antérieures au* XII*e* *siècle*, par M. Edelestand du Méril (voy. pag. 135). On connaît encore d'autres poëmes très anciens sur le même sujet, entre autres le *Judicii signum* de la Sibylle, le *Muspilli* (Vackernagel, *Altdeutches Lesebuch*, col. 69), les deux pièces *Vom Jüngsten Gericht* (V. Karajan, *Frühlingsgabe*). Il existe aussi un poëme inédit, *De extremo judicio*, mentionné par Leyser, puis un autre conservé dans Follen : *Alte christliche Lieder und Kirchengesänge*, et commençant par ces mots :

Horrenda mors, tremenda mors, telo minax et arcu
Fatale torquet spiculum nulla quod arte vites.
Ceu fumus evanescimus et eliminamur omnes.
Abibis hinc, fulgentibus non flectitur metallis.

(2) Thomas de Celano fut l'ami du fondateur de l'ordre des Minorites, saint François d'Assise, dont il écrivit la vie sous le titre de *Legenda antiqua*. En 1221, il visita l'Allemagne, et séjourna quelque temps à Mayence, à Worms et à Cologne. En 1230, il retourna en Italie. On ne pense pas que l'époque de sa mort soit antérieure à l'année 1255. L'hymne grandiose du *Dies iræ* a été attribuée à différents auteurs, mais il est prouvé aujourd'hui qu'elle est bien de Celano. M. Lisco, docteur en théologie, a publié à ce sujet un très beau travail dans lequel il a rassemblé toutes les traductions allemandes du texte latin et les différentes leçons de la mélodie. On croit que le texte original est celui que l'on a découvert sur une table de marbre, à Mantoue. Dans un livre de Chorel de Königsberg, on avait joint au *Dies iræ* la notice suivante : *Ces rimes antiques ont été trouvées sur un crucifix, dans l'église de Saint-François, à Mantoue.* Le docteur Mohnike, possède une copie du texte gravé sur marbre, copie qui est du XVII*e* siècle et provient de la collection d'un nommé Charisius : elle offre au commencement quatre strophes de plus que la leçon ordinaire, une de moins à la fin, et quelques autres variantes dont le lecteur pourra juger en comparant le texte qui va suivre avec celui dont se sert aujourd'hui l'église catholique.

En tête figure cette inscription :

MEDITATIO VETUSTA ET VENUSTA
DE NOVISSIMO JUDICIO
QUÆ MANTUÆ IN ÆDE D. FRANCISCI IN
MARMORE LEGITUR.

1. *Cogita, anima fidelis,*
Ad quid respondere velis
Christo venturo de cœlis.
2. *Cum deposcet rationem*
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.
3. *Dies illa, dies iræ,*
Quam conemur prævenire
Obviamque Deo ire.
4. *Seria contritione,*
Gratiæ apprehensione,
Vitæ emendatione.
5. Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla,
Teste *Petro* cum Sibylla.
6. Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.
7. Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.
8. Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.
9. Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
10. Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit :
Nil inultum remanebit.
11. Quid sum miser tunc dicturus
Quem patronum rogaturus,
Cum *nec* justus sit securus?
12. Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me fons pietatis.
13. Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ,
Ne me perdas illa die.
14. Quærens me *venisti* lassus,
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus.

développement de l'idée funèbre. Ils en favorisent les représentations les plus terribles et les plus hideuses. Ils déterrent des cadavres, ils font manœuvrer des squelettes, ils forment avec des ossements entrelacés des décorations bizarres. La liturgie catholique suit dès l'origine les mêmes tendances. L'art musical, dans ces temps reculés, était loin de pouvoir adoucir par les charmes de sa mélodie l'âpreté gothique du texte. Bien qu'il eût déjà fait au XV[e] siècle quelques progrès, on s'en tenait encore, dans plusieurs cérémonies, à la diaphonie barbare de Guy d'Arezzo, jugeant sans doute qu'elle était plus propre à rendre les accents de la douleur et de l'effroi. Suivant Gaforio, la veille des Morts, on chantait dans la cathédrale de Milan des litanies composées d'une harmonie de quartes et de secondes, què, pour cela, on appelait *Litaniæ mortuorum discordantes*. Nul doute qu'en conservant ce produit grossier des siècles antérieurs, on n'eût l'intention de peindre, à l'aide des dissonances les moins tolérables, les angoisses, les terreurs, les affres de la mort. Grâce à cette mise en scène habile et aux fréquentes exhortations qui appelaient les fidèles à renoncer au monde, à Satan, à ses pompes et à ses œuvres, les couvents se garnirent d'une population nombreuse, et les pécheurs se réfugièrent dans l'enceinte des cloîtres pour faire pénitence et se préparer à une bonne mort. Là, derrière les vitraux gothiques, ils méditaient jour et nuit en face d'une croix de bois et d'un crâne dénudé (1). Plus éloquents que les sombres prédicateurs de l'ordre de Saint-Dominique, qui parcouraient l'Europe dès le XII[e] siècle, des fléaux terribles, la peste, la guerre, la famine (2) secon-

15. Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.
16. Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce Deus.
17. Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
18. Preces meæ non sunt dignæ,
Sed tu, *Bone* fac benigne,
Ne perenni cremer igne.
19. Inter oves locum præsta,
Et ab hædis me sequestra,
Statuens in parte dextra.
20. Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis;
Voca me cum benedictis.
21. *Consors ut beatitatis,*
Vivam cum justificatis,
In ævum æternitatis. Amen.

J'ai déjà dit plus haut que plusieurs Danses des morts commencent ou finissent par un sermon sur le jugement dernier et la résurrection des morts. La Danse de Bâle, du couvent des Dominicains, nous montre un prédicateur qui traite ce sujet en chaire, devant un auditoire composé de gens de tous états. Les rimes suivantes que je trouve dans la dernière édition de la Danse de Bâle reproduisent assez fidèlement le sens du texte allemand :

Lorsque l'ange de la vie
Viendra dire aux trépassés :
« La promesse est accomplie,
» Fils des hommes, paroissez! »
Alors se levant en masse,
On verra l'humaine race
Renaître sur ses tombeaux,
Et d'un mouvement rapide,
Avec l'ange qui la guide,
Transportée aux lieux très hauts.
Là, sur un trône immuable,
Au milieu des Séraphins,
Siége le Juge équitable
Promis à tous les humains.
Il dit aux âmes pieuses :
« Venez, âmes bienheureuses,
» Possédez mon paradis! »
Il dit aux âmes rebelles :
« Dans les flammes éternelles,
» Allez habiter, maudits! »

(1) Au VIII[e] siècle, un ordre religieux, celui de saint Paul ermite ou des *Frères de la mort*, fut fondé uniquement dans le but de pratiquer strictement le mépris de la mort, prêché par les moralistes chrétiens. A l'exemple des anachorètes de l'Inde, qui plaçaient dans leurs cellules une tête de mort, afin de tenir constamment présente à leur esprit la pensée du trépas, les moines de cet ordre chargèrent leurs vêtements d'emblèmes funéraires et observèrent la coutume d'apporter, avant de se mettre à table, une tête de mort qu'ils baisaient et plaçaient ensuite près d'eux en mangeant. *Pensez à la mort, mon très cher frère*, se disaient-ils dès qu'ils s'abordaient. L'ordre des Trappistes semble avoir adopté une partie des mêmes usages. (Voy. le P. Helyot, *Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires*, t. II, p. 345.)

(2) Au XIV[e] siècle, la peste et des épidémies de diverse nature, qui déjà, en 954, en 994, en 1025 et en 1247, avaient ravagé plusieurs contrées de l'Europe, se montrèrent de nouveau sur notre continent où elles sévirent contre les populations avec une rage brutale. En 1311, le glas funèbre se fit entendre à Dresde, annonçant le retour de la contagion. En 1314, Bâle fut visité par le fléau et perdit 14,000 hommes. Strasbourg eut à en regretter un nombre égal. A Spire, il en mourut 10,000 ; à Worms, 6,000, et à Mayence, 16,000. Ces désastres en amenèrent d'autres. L'Allemagne tout entière fut en proie aux horreurs de la disette et de la famine. « On fut obligé de faire venir du blé de très loin, et quand cette ressource eut manqué, on alla, dit un chroniqueur, jusqu'à prendre des corps exposés au gibet. » Cette famine durait encore en 1315. C'était à ce point, dit naïvement Jean Haarhausen, dans sa *Nouvelle chronique* (1616), que les parents *dévoraient leurs propres enfants et autre nourriture impure*. Mais la plus terrible catastrophe fut celle de la *peste noire* qui, venue de l'Asie, s'étendit ensuite en Europe et fit périr, dit-on, la cinquième partie de l'espèce humaine. Selon G. Peignot, qui trace ce lugubre itinéraire, elle pénétra d'abord dans la Turquie d'Europe, gagna la Sicile, Pise, Gênes; infesta l'Italie, le pays des Grisons; franchit les montagnes, désola la Savoie, la Bourgogne, le Dauphiné, la Provence; pénétra en Catalogne, parcourut l'Espagne, ensuite l'Angleterre, l'Écosse, l'Irlande, la Flandre, l'Allemagne, la Hongrie et le Danemark. C'est vers la fin du règne de Philippe VI, dit le Valois, en 1348 et 1349, que ce fléau désola la France. En 1348, il ravageait particulièrement les bords du Rhin et l'Allemagne. 16,000 personnes moururent dans la seule ville de Strasbourg. L'Italie surtout ne fut pas épargnée, et Boccace, témoin

dèrent l'œuvre de l'inquisition et répandirent la crainte d'un Dieu vengeur parmi les populations tremblantes et décimées. Un voile funèbre couvrit alors la terre. De toutes parts on ne vit plus qu'ossements et cadavres, sépulcres et charniers. L'imagination des hommes, vivement impressionnée par ce spectacle hideux, s'ensevelit plus profondément que jamais dans la pensée de la mort, afin d'y chercher la perspective attrayante d'une vie meilleure au delà du tombeau. Des textes, tirés des saintes Écritures ou des Pères de l'Église, défrayent ces méditations (1); assez souvent même, pour fortifier les passages bibliques, les auteurs païens sont mis à contribution. On lit avidement la *Divine Comédie*, ce poëme sublime qui reflète l'esprit grandiose mais bizarre du moyen âge, et où Dante, le géant des poëtes (2), a tracé une peinture tellement horrible des tourments de l'enfer, qu'elle devait donner le cauchemar aux inquisiteurs eux-mêmes. Pétrarque, conseillé par des moines, entre autres par son ami Dionigi da Borgo di S. Sepolcro de l'ordre de saint Augustin, s'abandonne à des rêveries morales et ascétiques (3). La peste noire de 1348 lui ayant enlevé sa Laure bien-aimée, il compose, sous l'impression de cet événement cruel, le *Trionfo della morte*, où les ravages du fléau sont poétiquement décrits (4).

Tel fut le concours de circonstances extraordinaires qui donna naissance à l'une des productions les plus étranges que le moyen âge ait léguées aux littératures de l'Europe et aux arts de la sculpture, de la peinture, de la gravure et du dessin : je veux parler des *Danses des Morts*. Avant de soumettre ces dernières à une analyse détaillée, il n'est peut-être pas inutile de citer quelques uns des ouvrages où l'idée de la mort s'est produite antérieurement sous une forme quelque peu analogue à celle qu'elle a revêtue dans les compositions singulières dont je parlerai bientôt. Je n'ai pas besoin de prévenir le lecteur que je m'occuperai principalement des auteurs français.

L'un des anciens poëmes qui ont le plus de ressemblance avec les Danses des morts des XVe, XVIe et XVIIe siècles, est celui que Thibaud de Marly, auteur du XIIe siècle, composa, dit-on, dans sa retraite de l'abbaye de Notre-Dame-du-Val (ordre de Cîteaux) (5). Ce poëme est intitulé : *Vers sur la mort*. L'auteur, s'adressant à sa cruelle héroïne, passe en revue tous ceux qu'elle doit frapper. Souvent il lui règle, si l'on peut dire ainsi, sa triste besogne. *Mors*, lui dit-il, *va a chiaux qui d'amors cantent* (6); une autre fois :

---

oculaire de tant de désastres, en fait un récit émouvant. Presque toutes ces grandes épidémies furent suivies d'une horrible famine, parce que les bras manquaient pour cultiver les champs. Enfin, comme si tant de calamités ne suffisaient pas, les haines politiques firent jaillir de toutes parts le sang que la maladie n'avait pas épuisé. Il périssait tant de monde, que l'on n'avait plus le temps d'enterrer les cadavres. C'est alors que les tremblements de terre semblèrent vouloir devenir les fossoyeurs de l'humanité. Non seulement il y en eut en Italie, mais encore à Bâle, vers 1356, et presque dans le même temps à Strasbourg. Si le XIVe siècle fut un siècle de deuil, le XVe ne s'annonça pas sous de meilleurs auspices et, en fait de désastres, il ne fut guère que la répétition de celui qui l'avait précédé.

(1) Les Livres saints, les Pères de l'Église et les commentateurs renferment de nombreux passages sur la mort, sur le jugement dernier et sur la résurrection, ainsi que sur l'éternité des peines de l'enfer et sur l'immortalité de l'âme. (*Voy.* Psal. XXXIX, XC. — Matth., XXII, 13; XXV, 34. — I. Joan., III, 15-18. — I. Corinth., II, III. — I. Thess., IV, 13-17. — Luc, XII, 35-40; XVI, 22-23; XXI, 34-36. — Macar., Homil. IV. — Gregor. Nazianz., *in Sentent. binis Elegiacis comprehensis*. — Theophil. Antioch., lib. II, *Cont. Autolycum*. — Augustin., *ad Honorat.* epist., 120; *de Civitate Dei*. — Tertull., *de Patientia*; *de Resurrect. carnis*. — Ambros., *de Bono mortis*; orat. 2, *in Morte fratris*; *de Fide resurrectionis*. — Cyprian. martyr., *Serm. de Mortalitate*. — [Chrysost., *in cap.* 9. *Genes.* Homil., 29. — Cyrill. Alex., *de Exitu animæ*. — Basil. magnus, *Psalm.* 33.)

(2) Dante, né à Florence en 1265, entra fort jeune chez les cordeliers (ordre de saint François), mais il quitta le couvent avant d'avoir prononcé ses vœux.

(3) Retiré dans la solitude de Valchiusa, où il espérait surmonter sa passion pour la belle Laure, Pétrarque y composa les livres *della Vita solitaria* et *della Pace de' religiosi*.

(4) . . . . Ed ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna,
Che comprender nol puo prosa ne verso.
Da India, dal Catai, Marocco e Spagna
Il mezzo avea gia pien e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.
Ivi eran quei che fur detti felici
Pontefici, regnanti, imperadori;
Or sono ignudi, miseri e mendici.
U'son le richezze? U'son gli onori,
E le gemme e gli scettri e le corone,
Le mitre con purpurei colori?
(PETRARCA, *Trionfo della morte*.)

(5) Thibaud de Marly fut un de ceux qui se croisèrent pour visiter les lieux saints. Il se distingua par sa piété et ses bonnes œuvres. En 1173, il donna à son frère Hervé de Montmorency tout ce qu'il possédait à Gonesse et à Montmorency, afin que celui-ci en disposât en faveur de quelque église. En 1179, il fit abandon à l'église de Notre-Dame du bois de Vincennes du sel qu'il avait droit de prendre sur les bateaux passant sur la Seine.

(6) Pourquoi Thibaud de Marly songe-t-il d'abord aux amoureux? On remarquera qu'il revient, dans la dernière strophe de son poëme, à la peinture des dangers de l'amour charnel. L'énergie avec laquelle il en parle prouve à quel point il les redoutait. Peut-être ce seigneur n'avait-il embrassé la vie monastique que pour se soustraire aux atteintes d'une passion à laquelle il s'était trop facilement livré dans sa jeunesse.

Mors, je t'envoi à mes amis (1); une autre fois : *Va moi saluer le grand Rome* (2). Il nomme successivement les personnes de différentes conditions qui répondront à l'appel de la mort. Les bons et les méchants seront sa proie; mais elle fera le salut des uns et décidera la perte des autres. Les plus puissants s'inclineront devant ses arrêts, pape (Str. XV et XXX), cardinaux (Str. XIII et XIV), évêques (Str. XVI et XVII), comtes (Str. XVIII), rois (Str. XVIII, XX, XXI et XXX), princes (Str. XX), prélats (XIX), damoiseaux (XXIV), ermites (Str. XXXV), moines (Str. XXXVI), avares et usuriers (XXXIX), riches (XLI), Seigneurs, gouverneurs (XL), libertins et gourmands (XXIX, XLI), etc., etc. Plusieurs passages de ce poëme donnent lieu de penser que Thibaud de Marly avait des opinions libérales dans le sens qu'on peut attacher aujourd'hui à ce mot. Il détestait les oppresseurs du peuple, les mauvais riches et les mauvais prêtres. Les strophes suivantes sont, à cet égard, fort remarquables, surtout pour le temps où elles furent écrites :

Mors, Mors, qui jà ne seras lasses
De muer haute cose en basse,
Moult volentiers fesisse aprendre
Rois et princes, se je osasse,
Comment tu trais rasoir de casse
Pour chiaus vere qui n'ont que prendre.
Mors, qui les montés fais descendre,
Et qui des cors as rois fais rendre,
Tu as tramail et rois et nasse
Por devant les haus homes tendre,
Qui por se poesté estendre
Son ombre tressaut et trespasse.
(Str. XX.)

Mors est le rois qui tout atrape,
Mors est le mains qui tot agrape,
Toul li remaint quanq'ele aert;
Mors fait à tous d'ysembrun cape,
Et de la pure terre nape,
Mors à trestoz égaument sert,
Mors toz secrés mostre en apert,
Mors fait de franc homme cuivert (esclave),
Mors acnivertist (asservit) Roi et Pape,
Mors rent cascun ce qu'il desert,
Mors rent au povre quanqu'il pert,
Et tolt au riche quanqu'il hape.
(Str. XXX.)

Mors, tu keurs (cours) là où orguel fume
Por estaindre quanqu'il alume,
Les ongles sans oster i fiches
Et riche qui art et escume
Seur le povre cui sanc il hume.
Ha ! rikece, por qoi nos triches ?
Ke plus as bascons, plus tols fiches,
Ke plus as castiaux plus tols miches :
Certes tele est mais le costume
Ke plus est là fors li hom riches,
Tant est-il plus avers et niches,
Et plus a froit qui plus a plume.
(Str. XLI.)

Gautier de Mapes, trouvère du XIIe siècle, doit également figurer parmi ceux dont les travaux ont pu concourir à la réalisation de la Danse des Morts. On a de lui une pièce de vers latins intitulée : *Lamentatio et deploratio pro morte* et *Concilium de vivente Deo*, où paraissent un grand nombre de personnages qui se plaignent successivement de ne pouvoir échapper à l'empire de la mort. Enfin la légende des *trois Morts et des trois Vifs*, qui à cette époque jouissait d'une immense popularité dans toute l'Europe, dramatise cette idée, ainsi que l'ont fait plus tard les danses en question. D'après cette légende, un pieux solitaire avait eu une vision dans laquelle trois jeunes seigneurs, allant à la chasse, le faucon au poing (3), faisaient en chemin la rencontre de trois morts qui tout à coup se dressaient devant eux, nus et dépouillés, comme pour leur montrer leur propre image dans un temps à venir. Ne dirait-on pas que cette terrible leçon de morale sur la vanité des grandeurs humaines a inspiré le fantôme dont l'apparition effraya si fort le pauvre roi Charles VI ? Ces mots : « Vous êtes trahi » ne démontraient-ils pas au jeune monarque la fragilité de la couronne et le néant de la royauté (4) ? Plusieurs écrivains nous ont donné diverses leçons en vers de la légende des trois Morts et des trois Vifs, entre autres Baudouin de Condé et Nicolas de Marginal,

---

(1) Il exhortait ses amis à suivre son exemple et à faire leur salut.

(2) Thibaud, dans les stances XIII et XIV, traite fort rudement le pape, les cardinaux et en général tout le clergé romain.

« Mais Rome emploie deniers faus,
» Et tout brisie et tout séon,
» Et si sorargente le plon
» C'on ne connoist les bons des maus. »
Mais Rome emploie des deniers faux
Et toute sorte de monnoie d'alliage,
Et elle argente si bien le plomb
Qu'on ne distingue pas les bons des mauvais.

(3) Dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté n° 2736 (fonds La Vallière), les seigneurs sont à pied, portant sur le poing un faucon ; dans d'autres monuments, particulièrement dans quelques Heures MSS du XVe siècle, les trois seigneurs sont représentés à cheval et n'ont point d'oiseau.

(4) Dans un temps où le goût des allégories s'était substitué à celui des légendes, au XVIIe siècle, on eut l'idée de rappeler, sous une forme emblématique, dans les décorations des funérailles faites à Turin pour le duc de Savoie, l'événement qui avait causé la mort de ce prince. Comme le duc était mort d'une fièvre qu'il avait gagnée en faisant le tour de la nouvelle enceinte des murailles de Turin, on avait mis parmi les ornements funèbres une peinture représentant un architecte qui soumettait au duc le plan d'un palais magnifique, tandis que la Mort qui arrêtait par la bride le cheval de ce puissant seigneur, semblait faire entendre à ce dernier qu'il était temps de penser à toute autre chose. (*Voy*. le Père Menestrier, *des Décorations funèbres*.)

les seuls dont les noms sont connus, car les autres poëtes ont gardé l'anonyme (1). Les artistes, à leur tour s'emparèrent de ce sujet et les imagiers le reproduisirent dans quelques Heures manuscrites du

(1) Le *Recueil de Poésies et de Prose* du XIII[e] siècle qui se trouvait dans la bibliothèque du duc de La Vallière (n° 2736 du catalogue), et qui fait maintenant partie des manuscrits de la Bibliothèque nationale, contient la leçon de Baudoin de Condé et celle de Nicolas de Marginal, plus une troisième anonyme. La première est intitulée : *Ce sont li iij Mors et li iij Vis que Baudouins de Condé fist.* Elle renferme cent soixante-deux vers dont les deux premiers sont :

Ensi con li matere conte
Il furent si com Duc et Conte ;

La seconde a pour titre : *Chi commenche li iij Mors et li iij Vis ke maistres Nicholes de Marginal fist.* Elle a deux cent seize vers dont les deux premiers sont :

Trois damoisel furent iadis
Mais qui partout quéroit ia dis.

La troisième est ainsi énoncée : *Chest des iij Mors et des iij Vis.* Elle contient cent quatre-vingt-douze vers et commence par les vers suivants :

Diex pour trois pecours retraire
Monstra un signe dont retraire
Vous voel. . . . .

Il existe encore une autre leçon de cette légende dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale n° 7595. Elle est intitulé : *Cy commence le Dit dez trois Mors et des trois Vis* et se compose de cent soixante-huit vers. Le premier mort parle en ces termes :

Se nous vous apportons nouvelles
Qui ne soyent bonnes ou belles,
Ou plaisans ou a desplaisance,
Prendre vous faut en pacience.

Enfin dans le manuscrit 198 (ou 1598 ?) fonds Notre-Dame de la Bibliothèque nationale, on trouve un *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, plus un *Dit des trois Mortes et des trois Vives.*

L'Allemagne a connu cette légende et l'on en trouve plusieurs leçons dans son ancienne littérature, notamment un poëme intitulé : *Van drên Konyngen* dans *Staphorst's Hamburgische Kirchengeschichte*, un second *Van den doden Konigen und van den levenden Konigen*, réimprimé dans *Gräter's Bragur* I, 363 et 364, cf. *Hagena* Grundriss, p. 408. Un ancien manuscrit de la Bibliothèque de Munich (A. LIII, fol.), des XV[e] et XVI[e] siècles, avec des récits de Sébastien Brandt, l'auteur de la *Nef des fous* dont je parle ailleurs, contient feuill. 143 *b* 146 *b*, un *Speculum humanæ felicitatis* orné de très anciennes gravures en bois représentant l'ermite couché dont l'âme est portée par un ange, tandis que le Roi, le *Iusperitus* et la *Meretrix*, opposés à trois morts couronnés, s'y font voir pareillement à titre d'allégorie des trois royautés mondaines *vana potentia mundi*, *vana scientia mundi*, *vana pulchritudo mundi*. Il y a lieu de remarquer que ces trois images se rencontrent précisément dans Desrey : *Speculum choreæ mortuorum.* Le texte qui leur est annexé commence par ces mots : *O vos omnes qui transitis per viam*, formule rendue populaire par cette pieuse lamentation qu'on se plaisait à reproduire au moyen âge dans les ouvrages de dévotion et sur les monuments religieux : *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus.* Aujourd'hui encore des traces de cette inscription subsistent sur la porte occidentale de la nef de l'église de Deterville dans le département du Calvados, aussi bien que sur la façade de l'église d'Andernach, en Allemagne, où elle accompagne une représentation de la passion du Christ. Le début d'une pièce très ancienne qu'on lit sous un squelette dessiné à la plume dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 3592, fol. 72, *verso* à la suite de *De Imitatione Christi*, fait pareillement allusion à la phrase favorite. C'est une pièce qui traite tout entière du néant de l'homme et met a créature aux prises avec sa contre-image, avec le squelette :

O vos omnes qui transitis
Et figuram hanc inspicite,
Memores mei semper estis
Et mundum hunc despicite !

Quondam eram gloriosus,
Habens aurum et argentum ;
Nunc à vermibus corrosus,
Quam horrendum testamentum !

Heu ! quam male sum deceptus !
Habens annos juveniles,
Nec sum penitus adeptus
Quos speraveram seniles.

Heu ! nunc mors me supplantavit,
Quando minime credebam,
Et mihi vitam amputavit,
Qui securus incedebam.

Quidquid boni intellexi
Vel ab aliis audivi,
Plane totum hoc neglexi
Quia carni deservivi.

Curam carnis semper egi
Et vanam gloriam amavi ;
Pro his in pœnam hanc impegi :
Sero novi quod erravi, etc.

Il a paru en Italie, vers la fin du XV[e] siècle et le commencement du XVI[e], plusieurs pièces dialoguées dont le sujet semble avoir été emprunté à la légende des trois Morts et des trois Vifs. Une a pour titre *Contasto* (*sic*) *del vivo e del morto* (*in ottava rima*), in-4° de 4 ff. à 2 col. Sur le recto du premier feuillet est une figure de mort à cheval, gravée en bois, avec cette inscription au-dessus :

Jo sono il grã Capitano della morte
Che tengho le chiavi di tutte le porte.

Une autre est intitulée : *Duo contrasti uno del vivo e del motro* (*sic*) *e l'altro dell' anima e del corpo, veduto in visione del san Bernardo* (s. l. n. d.), in-4° de 4 feuillets à 2 col. Il faut remarquer que le débat du corps et de l'âme, dans ce dernier opuscule, est réuni à celui du mort et du vif comme il l'a été souvent en France dans les éditions de la danse Macabre, au *Dit des trois Morts et des trois Vifs*. Le *Débat de l'âme et du corps* est une vogue de plusieurs siècles, et cette conception, déjà quelque peu dramatique par sa forme dialoguée, paraît avoir été finalement transportée sur la scène. Laure Guidiccioni de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques, composa un drame intitulé : *La rappresentazione dell' anima e del corpo* dont le fameux Emilio del Cavaliere, l'un des maîtres italiens qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis, écrivit la musique. Ce drame fut exécuté solennellement à Rome, après la mort du compositeur, dans l'oratoire de Sainte-Marie *in Valicella*, au mois de février de l'an 1600 ; il fut aussi imprimé la même année par les soins d'Alexandre Guidotti, de Bologne. C'est un monument curieux pour l'histoire de l'art musical. On trouve encore dans l'ouvrage italien qui réunit les deux *Contrasti*, celui du mort et du vif et celui de *L'anima e del corpo*, une *Canzone a ballo de morti* ou chanson à danser des morts (carole funèbre) qui commence ainsi : *Dolor, pianto e penitenza.* Quoiqu'elle ne porte pas de nom d'auteur, on sait qu'elle est d'Antoine Alamanni, et on la trouve dans l'édition originale des *Canti Carnascialeschi* (Florence, 1559, in-8°, p. 131) ; ainsi que dans la réimpression moderne (Cosmopoli, 1750, 2 vol. in-4, 1[re] partie, p. 146), sous ce titre : *Il carro della morte* ; seulement ces deux éditions ne la donnent pas en entier. Il existe d'autres éditions du *Contrasto* annoncées sous les titres suivants : *la Storia della morte* (Trevigi e Pistoia, s. d.) et *Questa è la storia della morte* (sans lieu ni date) ; puis une imitation intitulée : *Queste sono le dimande di uno vivo e di uno morto, el quale era in sepoltura, con le riposte del morto* (sans lieu ni date).

xv[e] siècle. Il figure également dans des Heures imprimées. Enfin il fut sculpté et même peint sur des murailles, comme cela eut lieu pour les Danses des morts. Quand le texte de la Danse Macabre eut paru, les libraires y joignirent la légende favorite que l'on trouve dans presque toutes les éditions de cette danse. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté n° 7595, contient un *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, auquel est réunie une autre pièce anonyme non moins ancienne et traitant aussi de la mort. Elle est intitulée *Mireueur du monde*, et renferme quarante-cinq strophes de six vers, dont quelques unes sont incomplètes d'un vers, omis sans doute par le scribe. Voici la première strophe :

Je vois morir : venés avant,
Tout cil qui ore estes vivant ;
Jeunes et vielz, febles et fort,
Nous sommes tuit jugiez à mort ;
Bien povons dire sans mentir,
Chascum de nous : Je vois morir.

Peu après on voit accourir les conscrits de la Mort, qui défilent sous les yeux du lecteur, répétant au début et à la fin de chaque strophe le mot d'ordre, *je vois mourir?* Il sont rangés comme suit : Pape, cardinaux, patriaches et légats ; archevêques, archidiacres et évêques ; prélats, abbés, prieurs et moines ; maîtres en décrets et en lois (jurisconsultes) et maîtres en théologie ; logiciens ; rois, empereurs, princes et ducs ; comtes, chevaliers, bourgeois, damoiseaux, riches marchands, *chevaleresses*, vassaux, femmes de différente condition et de différentes mœurs, jeunes hommes, etc., etc. Le style, les pensées de cette composition ne manquent ni d'élévation ni de poésie ; ici, évidemment, la forme littéraire l'emporte ; tout à l'heure ce sera la forme populaire, la forme abrupte qui dominera.

Je ne veux pas étendre davantage cette nomenclature ; il me suffira de dire que plus on approche du XIV[e] siècle, plus on découvre des traces nombreuses et fréquentes du développement de l'idée primitive qui enfanta les *Danses des Morts* (1). Les règnes de Charles VI et de Charles VII, marqués par tant de calamités publiques, furent, si l'on peut dire ainsi, l'époque florissante du sujet lugubre auquel se complaisaient les esprits. En plusieurs endroits de la Suisse, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la France, les murailles des cimetières, des églises et des couvents, étalaient aux regards des mortels le texte favori accompagné d'images qui permettaient aux illettrés de saisir la moralité du sujet, sans qu'ils eussent besoin de recourir au commentaire placé au bas de chaque tableau. Le cimetière des Innocents, à Paris, était un

(1) Le jeu des tarots, très en vogue à cette époque, paraît avoir été une allégorie de la vie et de la mort. Il offre d'ailleurs, tant par sa signification morale que par la série de ses personnages ou *atouts* (*a tutti*), une analogie frappante avec les *Danses des morts*, et feu Gabriel Peignot était plus logique qu'il ne le pensait lui-même, lorsqu'il réunissait dans le même cadre sa dissertation sur les rondes funèbres et sa notice sur les cartes à jouer. Le rapport qu'ont entre eux ces deux objets n'a pas échappé à d'autres écrivains distingués, qui ont même supposé que ces deux conceptions avaient pour base la même idée, et que le jeu de cartes pouvait avoir enfanté la ronde funèbre. (*Voy.* M. Paul Lacroix, *des Cartes à jouer*, dans la publication *le Moyen âge et la Renaissance*, et J.-C. Schultz Jacobi, *de Nederlandsche Doodendans*. Utrecht. Dannenfelser en Doormau, 1849.) Quoi qu'il en soit, il est certain qu'on retrouve dans les tarots des figures qui appartiennent aux Danses des morts ; le jeu de cartes célèbre, connu sous le nom de *Cartes de Charles VI*, renferme le *pape*, l'*empereur*, l'*écuyer*, l'*ermite* (proche parent peut-être de l'ermite de la légende des trois morts et des trois vifs), le *fou*, l'*amoureux*, enfin la *mort* elle-même, la mort montée sur un cheval au poil hérissé et renversant sous sa faux, rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme le squelette des peintures murales. Le jugement dernier y figure également. D'autres jeux de tarots, par exemple les *tarocchi* de Volaterran, joignent à ces figures celles du *roi*, du *voyageur* ou *viateur* pédestre, du *monde*, de l'*étoile*, du *feu*, du *diable*, du *vieillard*, de la *papesse* et de l'*impératrice*. Dans les tarots hollandais ou *pentertjes*, la galerie des personnages est encore plus complète. Depuis l'empereur et l'impératrice jusqu'au serviteur et à la servante, tous les états, toutes les positions sociales y sont représentées. La série semble être subordonnée à deux figures principales, la vie et la mort : la vie, qui nous apparaît sous les traits d'un enfant qui s'amuse à lancer des bulles de savon, et la mort, sous la forme d'un squelette, qui s'apprête à décocher le trait mortel. (*Voy.* Schultz Jacobi, ouvrage précité, pl. II, fig. 1 et 2.) Les *pentertjes* semblent être une véritable Danse des morts en jeu de cartes. Néanmoins, quelque ressemblance que présentent les tarots avec la ronde lugubre du moyen âge, il est impossible de donner comme certain qu'ils en aient été la forme primitive ; mais ce qui n'est pas douteux, c'est qu'ils appartiennent au même ordre d'idées.

véritable répertoire mortuaire. Sur les pierres du charnier on lisait des inscriptions contenant des sentences morales, qui variaient de mille manières la phrase consacrée : *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. En 1786, avant qu'on eût enlevé ces pierres, quelques unes de ces inscriptions, épargnées par la main du temps, s'offraient encore aux regards des curieux. C'est ce charnier célèbre qui passe généralement pour avoir été le berceau de la *Danse Macabre*. Quand j'aurai à m'occuper de cette danse et des nombreuses conjectures auxquelles elle a donné lieu, je dirai s'il faut supposer que le texte des Danses Macabres imprimées, notamment celui de l'édition réputée la plus ancienne (Paris, Guyot Marchant, 1485) a été connu à Paris dès l'année 1424, par suite des représentations (je ne dis pas encore lesquelles) dont cette danse peut avoir été l'objet au cimetière des Innocents. Ce texte est-il français d'origine, ou bien est-il une traduction de l'allemand, du latin ou de l'anglais? Par qui fut-il composé? Telles sont les questions qui réclameront un examen, et motiveront des recherches analogues à l'égard des autres textes. Mais ces détails ne pouvant trouver place ici, je laisse de côté les discussions archéologiques, pour m'occuper uniquement de l'appréciation littéraire.

En général, les Danses des Morts ne font que résumer l'opinion des philosophes de tous les pays et de tous les temps, sur l'instabilité des choses humaines et sur la rigueur du destin. Elles reproduisent des maximes, des vérités, que la sagesse des nations avait depuis longtemps reconnues, proclamées, et fait passer à l'état de *proverbes*. Néanmoins, si les préceptes qu'elles contiennent sont anciens et vulgaires, ils empruntent un intérêt nouveau à la manière hardie et originale dont ils sont exposés. Ici, d'ailleurs, le cadre s'étend, s'élargit ; ce n'est plus l'œuvre d'un seul individu, d'un penseur isolé, c'est l'œuvre des masses. L'idée philosophique coulée dans le moule populaire prend de gigantesques proportions, se répand partout, englobe tout. Plus de castes privilégiées, plus de hiérarchie sociale ; chacun proclame en face du squelette que tous les humains sont égaux devant la mort. Quoiqu'une telle pensée dût conduire à l'oubli des haines réciproques, trop de gens, dans ces temps d'égoïsme et de brutalité politiques, avaient méconnu le grand principe de l'égalité humaine, et, par contre, trop de gens avaient souffert de l'inégalité devant la loi, ou plutôt de l'inégalité devant la vie, pour que les opprimés, qui composaient la majorité des populations, n'eussent point une certaine joie à assaisonner d'un grain de raillerie cette donnée philosophique où les persécuteurs les plus orgueilleux étaient rabaissés à la condition des plus humbles victimes (1). Le caractère le plus remarquable des Danses des Morts est donc, selon moi, cette pente à la satire qui se révèle non seulement dans les traits piquants dont le texte fourmille, mais encore dans la pose, les gestes, la physionomie affectés à chacun des personnages de cette danse, notamment à son redoutable coryphée, au squelette, ou si l'on veut, à la mort qui est, comme on sait, la railleuse par excellence. Je ne fais pas le moindre doute que cette particularité n'ait puissamment contribué à l'immense vogue dont ces bizarres conceptions jouissaient au moyen âge, dans presque toute l'Europe ; et comme il n'est aucune remontrance qu'on ne puisse faire accepter à l'orgueil humain sous le couvert des généralités, les grands eux-

(1) Déjà nous avons vu Thibaud de Marly réclamer contre les abus dont le peuple souffrait, et déclarer que la mort punirait ceux *ki d'autrui dolors font lor joies*, car,

Mors fait à cascun se droiture,
Mors fait cascun droite mesure,
Mors poise toz à juste pois,
Mors venge cascuns de s'injure,
Mors met orguel à porreture,
Mors fait falir la guerre as Rois,
Mors fait garder decrès et lois,
Mors fait laissier usure, etc.

L'auteur du *Dit des trois morts et des trois vifs*, qui se trouve dans le Mss. n° 7595 de la Bibl. nationale, est encore plus audacieux et attaque rudement les oppresseurs du peuple par la bouche du troisième Mort.

O fole gent mal advisée,
Quant je voy ainssy desguisée
De divers habis et de robes,
Et de autres choses que tu robes,
Ta puante charoigne à vers,
Et prens de tort et de travers,
Ne il ne te chault donc ce viengne,
Fors que ton estat s'en maintiegne ;
Quant je revoy tes faulx delis,
De vins, de viandes, de lis ;
Les grans excès, les grans oultrages,
Donc ceulx qui font les labourages
Aux champs, et pour toy se travaillent,
Touz nus, de fain cryent et baillent :
Quant je voy tel gouvernement,
Je doubte que soubdainement
Telle vengance ne s'en face,
Que tu n'auras ne temps, n'espace
Seulement de cryer merci.
Cuidez vous tous jours régner cy,
Folz meschans, de male heure nez,
Qui en tel point vous demenez?
Nennil, nennil ; vous y mourrés.

mêmes aidèrent au succès de ces danses, en subissant avec résignation une flagellation qu'ils croyaient recevoir directement de la main de Dieu. Les représentations de l'épopée sinistre passèrent donc quelquefois des édifices religieux dans l'enceinte des palais (1). Là, de nobles et puissants personnages purent se donner le loisir de contempler le spectacle de la Mort entraînant dans son immense ronde des individus de tout sexe, de tout âge et de toute condition, hommes et femmes, femmes et enfants, rois et sujets, tyrans et esclaves, forcés de répondre à ce terrible appel :

« Bon gré, malgré, maîtres et serviteurs
» Dansez ici, quel que soit votre sexe,
» Jeunes ou vieux, beaux comme laids,
» Il faut entrer dans la maison du bal » (2).

Quel bal et quelle danse ! Rien n'est plus original, a-t-on dit, que l'idée d'amalgamer deux choses aussi disparates : *danser* et *mourir*. L'idée n'est pas seulement originale, elle est empreinte d'une raillerie profonde. C'est ce qu'ont bien compris la plupart des artistes chargés de représenter les divers épisodes de la ronde funèbre. M. le baron Taylor, à propos de la Danse des morts de la Chaise Dieu, fait cette judicieuse remarque : « La pensée du premier qui traita ce sujet fut profonde ; celle du dernier fut peut-être » une cruelle moquerie..... » Ne nous dissimulons pas cependant que cette association d'idées, *danser et mourir*, qui nous paraît aujourd'hui si bizarre, n'avait rien que de fort naturel dans un temps où l'humanité, éprouvée par les plus cruels fléaux, la guerre, la peste, la famine, l'intolérance et le fanatisme religieux, ne pouvait se livrer à son penchant naturel pour le plaisir que guettée en quelque sorte par la mort qui semblait l'attendre à la sortie du bal. Le moyen pour elle de séparer ces idées de mort funeste et de danse folâtre, quand, au mépris des imprécations que la chaire lançait contre eux et d'autres avertissements non moins sinistres qu'ils recevaient tous les jours, jeunes fous et jeunes folles de tous pays se donnaient tendrement la main et continuaient la ronde ! Mais bientôt, effet visible de la colère du ciel, au dire des prédicateurs mécontents, les danses se changent en convulsions, les danseurs renient Dieu et s'avouent possédés du diable ; la joie devient une maladie, un châtiment, et, pour les malheureux atteints du *chorysantisme* de saint Jean ou de saint Guy, *danser*, c'est *mourir !* La Danse des Morts reflète donc l'esprit de cette singulière époque. Elle ente sur une idée profondément triste une idée de gaieté, de raillerie ; elle fait sonner les violons et les grelots en même temps que le glas funèbre ; elle convie les vivants à danser sur le bord de la fosse, leur dernière *carole ;* elle veut, en un mot, que le jour du repos, le dernier jour de cette laborieuse semaine qu'on appelle la vie, soit dignement célébré et que l'on puisse dire : *Cum musicis instrumentis et lætitia septem dies exultarunt* ! (II Es., 4, 63.) Au surplus, toutes les Danses des morts justifient parfaitement leur titre, et, comme nous le verrons dans la partie de cet ouvrage qui traite de la musique qu'elles renferment, il en est bien peu où les termes techniques de l'art musical ou de l'art chorégraphique ne se présentent pas, pour ainsi dire, à chaque ligne du texte. Quant à ce dernier, il revêt la forme du dialogue, débute et finit d'ordinaire par un avertissement général qui s'adresse à l'humanité (*a tutti*), avertissement qui est placé tantôt dans la bouche de la mort, d'une morte ou d'un mort, tantôt dans celle du prédicateur, de l'*acteur* (auteur) (3) ou docteur.

---

(1) Comme on le verra plus tard, une Danse des Morts fut sculptée, à Dresde, sur la façade du château du duc George. Quelques uns présument que le château de Blois, en France, a également possédé ce singulier ornement.

(2) Ce quatrain est le début d'une ancienne danse des morts allemande dont les premières éditions, suivant M. Massmann, seraient antérieures à l'année 1480. Cette danse est fort curieuse et n'a pas encore suffisamment appelé, selon nous, l'attention des érudits. Pour la première fois, les lecteurs trouveront ici des détails qui leur révéleront l'importance de ce document, eu égard aux données nouvelles qu'il peut fournir aux recherches sur les Danses des Morts, aussi bien qu'aux renseignements précieux qu'on y puise pour la connaissance des instruments de musique du moyen âge et de la renaissance. D'après l'édition que j'ai sous les yeux, le texte original en vieux allemand du quatrain ci-dessus, porte :

« Wol an Wol an ir herren und knecht
» Springet her by von allem Geslecht
» Wie iunck wie alt wie schöne alle kruss
» Je mützet alle in disz dantzhusz. »

(3) Dans l'ancien théâtre, ce terme est à peu près synonyme d'auteur. Il a souvent signifié celui qui se charge de faire la préface du poëme ou du drame, de réciter le prologue de la pièce et

Quelquefois, dans les Danses imprimées, c'est l'éditeur lui-même qui est censé prendre la parole. L'une des plus anciennes Danses des Morts que l'on connaisse met immédiatement en scène le personnage de la Mort, qui récite d'abord le quatrain dont j'ai donné ci-dessus la traduction en vers blancs, puis une autre moralité plus étendue qu'il est inutile de rapporter ici. Ensuite arrive la Mort conduisant le Pape. Dans la Danse du Grand-Bâle, le prédicateur fait un sermon qui a pour objet de rappeler aux fidèles les terribles conséquences du jugement dernier (1). Dans les Danses françaises, par exemple, dans la Danse Macabre, il arrive assez ordinairement que l'acteur, docteur ou éditeur commence le premier, parlant en ces termes :

L'acteur (2).	*Langage prétendu renouvelé* (3).
O creature raisonnable	O créature raisonnable
Qui desire vie éternelle	Qui désirez le firmament
Tu as cy doctrine notable :	Voicy ton portrait véritable
Pour bien finer vie mortelle	Afin de mourir saintement,
La danse macabre sappelle :	C'est la danse des macabées,
Qui chascun a denser aprent	Où chacun à danser apprend
A homme e femme est naturelle (3)	Car la barque cette obstinée
Mort nespargne petit ne grant (4) :	N'épargne ny petit ny grand

d'ordonner, de régler tout ce qu'on y représentera. Dans un travail dramatique de Johann Eriginger, sur la parabole de l'homme riche et du Lazare, on trouve parmi les personnages que l'auteur met en scène et dont un avertissement, placé en tête de l'ouvrage, définit les attributions, l'*acteur* (actor), c'est-à-dire celui qui récite le prologue, puis invente et règle tout ce qui vient après ; l'*argumentateur* (argumentator), c'est-à-dire celui qui expose le sujet de la pièce et en donne en quelque sorte le sommaire ; puis le *conclusor*, c'est-à-dire celui qui vient à la fin conclure l'action scénique et en tirer la moralité.

(1) J'en ai donné le texte précédemment. (*Voy.* page 8 en note.)

(2) Texte de *la grande Danse Macabre des homes et des femes, imprime a Troyes par Nicolas le rouge*, en 1528. Le texte de ces vers est presque entièrement conforme à celui de l'édition de 1485, réputée la plus ancienne.

(3) Texte de *la grande Danse Macabre des hommes et des femmes, historiee et renouvellée de vieux gaulois en langage le plus poly de notre temps*, etc., etc., *à Troyes, chez Jacques Oudots. d.* (1641). Comme on peut le voir ci-dessus, le langage renouvelé est bien inférieur au vieux langage gaulois.

(4) Ovide faisant parler dans ses métamorphoses Orphée qui redemande Eurydice aux divinités infernales, lui met dans la bouche ces mots :

Omnia debemur vobis : paulumque morati,
Serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes : hæc est domus ultima, vosque
Humani generis longissima regna tenetis.
(OVID. *Metam.* l. X, v. 32.)

Fata manent omnes. Omnes expectat avarus
Portitor : et turbæ vix satis una ratis.
Tendimus huc omnes : metam properamus ad unam :
Omnia sub leges mors vocat atra suas.
(AD. LIVIAM, v. 357 - 360.)

« Ad hanc legem natus es : hoc patri tuo accidit, hoc matri, hoc » majoribus, hoc omnibus ante te, hoc omnibus post te accidet. » Quantus te populus moriturorum sequetur ! Quantus comitabitur ! » multa millia hominum et animalium hoc ipso momento, quo tu » mori dubitas, animam vario mortis genere emittunt. Quomodo » fabula, sic vita : non quam diù, sed quam benè, acta sit, refert. » SENEC., *Ep.* 77.

La mort est le dernier *cas*, c'est-à-dire l'*ablatif*, que personne ne peut *décliner* (recueil allemand). La mort est un chameau noir qui s'agenouille devant toutes les portes (proverbe turc).

(5) Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres . . . .
(HOR. lib. I, *Od.* 4.)
. . . . Æqua tellus
Pauperi recluditur
Regumque pueris . . . .
(HOR. lib. II. *Od.* 18.)
Omnia mors æquat.
(CLAUD. lib. II, *de Raptu Proserp.*)
Ibi impii cessant irrequiete : et ibi quiescunt labores violentiæ.
Simul vincti tranquilli sunt : non audiunt vocem exactoris.
Parvus et magnus ibi est : et servus liber a Domino suo.
(JOB. cap. III, v. 17 - 19.)

La mort mord les roys si tost et hardiment que les conducteurs de charrois (*ancien proverbe*).

Mors, tu abas à un seul jour
Aussi le roi dedans sa tour
Con le pouvre dessous son toit.
(THIBAUD DE MARLY, *Vers sur la mort.*)
Mors fait valoir et sac et haire
Autant con porpre et robe vaire.
(Le même.)
La mort n'a excepté de ses sévères lois,
Ny braves empereurs, ny monarques, ny rois,
Et frappe également les petites boutiques
Des pauvres artisans et les palais antiques.
(BERNARD DE GIRARD, seigneur du Haillan,
Tombeau de Henri II.)
Povre, riche, petit et grant ;
A la mort lez convient venir :
Tous ceulx du monde : Je vois morir.
(MIRUER DU MONDE).
Ainsi le povre en son hostel,
Comme le riche en son chastel,
Prent sans desdaing et vient saisir.
(*Idem.*)
Princes à mort son destinez,
Comme les plus pauvres vivans.
(VILLON, *III Ballade.*)
Les lois de la mort sont fatales,
Aussi bien aux maisons royales
Qu'aux taudis couverts de roseaux ;
Tous nos jours sont sujéts aux Parques ;
Ceux des bergers et des monarques
Sont coupés des mêmes ciseaux.
(RACAN, *Ode à M. Ménard.*)
La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles :
On a beau la prier.
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles
Et nous laisse crier.
Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses lois,
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.
(MALHERBE, *Stances à Duperrier.*)

En ce mirouer chacun peult lire	Dans ce miroir chacun peut lire
Qui luy conuient ainsi danser	Qu'il luy convient icy danser,
Saige est celluy qui bien se mire	Sage est celuy qui bien s'y mire,
La mort le vif fait auancer	Quand la mort le viendra presser.
Tu vois les plus grans commencer	Le plus grand s'en va commencer
Car il nest nul que mort ne fiere (1)	Car il n'est nul que la mort fière,
C'est piteuse chose y penser	O qu'il est fâcheux d'y penser !
Tout est forge d'une matiere (2).	Ne porte dans le cimetière.

Mort n'espargne petit ne grant et *ce sont les plus grands qui commencent*, dit l'*acteur*. A qui, en effet, la Mort ose-t-elle s'attaquer en premier lieu ? Au successeur de saint Pierre. Prenons le texte de la Danse de Bâle (3) :

« Saint Père c'est à vous à commencer la danse
» Je veux que le premier on vous voie avancer ;
» Ni tiare, ni croix, ni le droit d'indulgence
» De ce pas décisif ne peuvent dispenser. »

Le pape répond :

« Pontife indépendant et fier de ma puissance
» Régnant au nom de Dieu je gouvernais sans lui,
» Je vendais à haut prix des lettres de dispense..... (4)
» Ah ! que ne peut la mort m'en vendre une aujourd'hui (5). »

Dans le texte d'une des éditions de la Danse Macabre, il s'écrie piteusement :

« Je porte les clefs de Saint-Pierre,
» Suis-je pas exempt de mourir ? »

Après avoir emmené le pape, la Mort se rend auprès de l'empereur et lui dit sans ménagement (6) :

« C'est trop longtemps seigneurier
» Il faut descendre dans la bierre »
(*Danse Macabre*, Troyes, OUDOT.)

---

(1) « La mort assise à la porte des vieux guette les jeunes. » (Ancien prov.)
« La dure mort saisit le faible et le fort. » (Prov. *Recueil de Gruther.*)
Scilicet omne sacrum mors importuna profanat ;
Omnibus obscuras injicit illa manus.
(OVID, lib. III, *Elegiar.*)
Rien n'est d'armes quant la mort assaut.
(*Prov. communs* du XVe siècle.)

(2) C'est du même limon que tous ont pris naissance ;
Dans la même faiblesse ils traînent leur enfance :
Et le riche et le pauvre, et le faible et le fort,
Vont tous également des douleurs à la mort.
(VOLTAIRE).
Votre tombeau sera pompeux sans doute ;
J'aurai sous l'herbe une fosse à l'écart,
Un peuple en deuil vous fait cortége en route ;
Du pauvre, moi, j'attends le corbillard.
En vain on court où votre étoile tombe ;
Qu'importe alors votre gîte ou le mien,
La différence est toujours une tombe ;
En me créant Dieu m'a dit : Ne sois rien.
(BÉRANGER, *A mes amis devenus ministres.*)

(3) La traduction ci-dessus est tirée de l'édition de 1830 (Bâle, Birmann et fils). Le texte allemand de la Danse du Grand-Bâle est à peu près le même que celui du Klingenthal (Danse du Petit-Bâle), et celui-ci ne diffère presque en rien des textes plus anciens des Danses des morts manuscrites conservées dans les bibliothèques de Munich et de Heidelberg.

(4) Ces traits satiriques me paraissent propres à la Danse du Grand-Bâle. Ils ne se trouvaient point, sans doute, dans le texte primitif, qui doit avoir été dans l'origine une reproduction des inscriptions du Klingenthal au Petit-Bâle ; mais ils y auront été introduits dans la suite, quand on aura restauré et retouché les tableaux de la Danse du couvent des Dominicains du Grand-Bâle. Autant que je puis me le rappeler, le pape, dans la Danse Macabre, ne s'accuse point de simonie et n'est point admonesté à ce sujet par la mort. Dans l'ancienne Danse allemande dont il existe une édition fort curieuse à la Bibliothèque de Strasbourg, il est traité comme un saint homme qui s'endort du sommeil du juste et que Dieu réveillera un jour. Le texte de la Danse de Berne, quoique un peu railleur, ne contient pas ici d'attaques directes. Ces différences sont curieuses à observer quand on veut se pénétrer de l'esprit qui animait les populations au moment où parurent pour la première fois les danses des morts et ensuite aux différentes époques où ces danses subirent des modifications, ou des retouches.

(5) On trouve dans l'Imitation de Jésus-Christ attribuée à Thomas Kempis : *Nemo impetrare potest à Papâ bullam nunquam moriendi*, ce que Molière, dans sa comédie de l'Étourdi (acte II, scène IV), a très bien rendu par ce vers devenu célèbre ;

On n'a point pour la mort de dispense de Rome.

(6) Le choix des personnages et l'ordre dans lequel ils se suivent varient extrêmement selon les différentes Danses de chaque pays et les différentes leçons imprimées ou manuscrites de chaque Danse. Ici je fais allusion à la Danse Macabre, édition de 1485, où l'Empereur suit immédiatement le Pape.



De l'empereur elle passe immédiatement ou peu après, suivant l'ordre particulier de chaque Danse, soit au roi, soit au cardinal; elle parle ainsi au roi :

« Dites adieu à votre richesse
» Le plus riche n'a qu'un linceul. »
(*Danse Macabre*, Troyes, Oudot.)

Ensuite elle va, comme dans la Danse Macabre (édition de 1485), du patriarche au connétable, du connétable à l'archevêque, de l'archevêque au chevalier, etc., ou bien, comme dans la Danse du Grand-Bâle, de l'évêque au duc, du duc à la duchesse, de la duchesse au comte, du comte à l'abbé, etc., etc.

A chacun elle adresse un madrigal (1) plus ou moins caustique auquel chacun fait une réponse plus ou moins plaintive. Rien ne lui résiste. Elle brise sous ses doigts osseux tous les pouvoirs temporels et spirituels. Nous la voyons se faire l'écho des antipathies et des griefs populaires, reprocher au curé ses exactions (*Danse Macabre*) (2), au cardinal son luxe (3), et dire brutalement au gros abbé qu'*après la vie le plus gras est le premier pourry* (*Danse Macabre;* Troyes, Oudot). Elle accable de ses sarcasmes le Juif et l'usurier. Elle a pour le médecin des traits satiriques qui rappellent ceux de Rabelais, de Molière et de La Mettrie; ce n'est qu'en adressant la parole aux malheureux, aux faibles, aux opprimés, qu'elle cherche à tempérer les rudes accents de sa voix. Pour ceux qui ont eu à souffrir de l'injustice du sort, dont les forces sont épuisées et qui n'ont plus rien à attendre de la pitié des hommes, n'est-elle pas une amie, une libératrice? Voyez comme elle accoste la pauvre femme de village, comme elle lui parle avec douceur et compassion :

Ha! pauvre femme de village
Qui n'avez maille ni denier,
Qui portez vendre du fromage,
Dans ce misérable panier;
Si vous avez bien sçu garder,
Patience en votre misère,
Vous me suivrez bien sans gronder
Dans le chemin qu'il nous faut faire.

Et celle-ci de lui répondre :

Je prends la mort en patience
Car au monde je n'ai plus rien;
Soldats ont pillé ma finance,
Et sergents ont volé mon bien.

---

(1) J'emploie ici l'expression dont le Père Menestrier s'est servi pour un sujet analogue et en la prenant au sérieux. C'est que, de son temps, le mot *madrigal* désignait une petite pièce de vers un peu plus étendue que le quatrain et non pas seulement un *bouquet à Chloris*. Voici à quelle occasion il emploie ce mot : Parlant des inscriptions usitées dans les funérailles, il cite, au nombre des plus remarquables, celle que Pierre de Junco, chanoine de Zamora, composa dans le seizième siècle en mémoire de Philippe III, roi d'Espagne. Parmi les décorations faites pour la cérémonie funèbre de ce prince, on remarquait, dit le savant jésuite, une Mort avec sa faux foulant aux pieds un roi, et une tiare avec ce *madrigal* :

Que importò monarca ser
De dos parte de la tierra,
Si en esta poca se ensierra
Y en menos se ha de bolver,
No me resiste poder,
Que al gran Felipe de Espana
Oy sequè de mi guadana
Y al grand Paulo quinto ayer.

Que sert d'estre monarque et de donner des lois
Aux peuples des deux hémisphères
Si la mort triomphe des rois
Comme des personnes vulgaires?
Rien ne résiste à son pouvoir,
Ny la vertu, ny le sçavoir,
Ny thiare ny diadème.
Tout est sujet au même sort
Paul V a quitté la dignité suprême
Et comme lui Philippe est mort.
(Le P. Menestrier, *Traité des Décorations funèbres.*)

Avec de pareils madrigaux, il est douteux qu'on se fasse bien venir des reines et des rois.

(2) Passez curé sans tant songer,
Croyez-vous que je vous pardonne,
Vous souliez vifs et mors manger,
Il faut aux vers que je vous donne,
Vous fûtes jadis ordonné,
Pour des gens être l'exemplaire,
De vos faits serez gerdonné,
La peine mérite salaire.

Le curé répond :

Veuille ou non, il faut donc se rendre,
Et laisser ma robe et mes biens,
Quoy, je n'auray donc plus d'offrande,
Ny droits de mes paroissiens
Etc. . . . .
(*Danse Macabre*, Troyes, Oudot.)

(3) Vous avez vécu richement
Et non pas comme les apôtres.
(La Mort au cardinal, *Danse Macabre*. Troyes, Oudot.)

Je suis le rebut du village ;
Pour moi nul n'a de charité,
Car on méprise le vieil âge
Et chacun fuit la pauvreté.

L'Ecclésiaste a dit : *O mors, bonum est judicium tuum homini indigenti, et qui minoratur viribus.* Aussi l'aveugle, le boîteux se réjouissent-ils de sa venue. Dieu soit loué ! dit le premier, dans la Danse du Grand-Bâle, enfin voici l'heure !... Et le pauvre boîteux, qui mendiait son pain et que chacun repoussait avec dureté, la Mort, la Mort l'appelle et lui fait bon accueil. Elle l'emmène avec le riche :

« Der tod aber wil sein Freund syn,
» Er nimmt ihn mit dem Reichen hin. »

Seul, le paysan (Danse du Grand-Bâle ou Danse Macabre, *Le laboureur*), malgré les souffrances d'un rude vasselage, répugne à accepter les consolations de la mort. Comme le bûcheron du fabuliste, il a pour devise : *Plutôt souffrir que mourir!* Dans les Danses des Morts où les femmes sont mêlées aux hommes, la Mort fait preuve envers les deux sexes d'une égale impartialité, c'est-à-dire que l'amour du luxe, l'orgueil, la vanité, la coquetterie, la débauche et le dévergondage sont pareillement l'objet de ses vertes réprimandes, lorsqu'elle a occasion de les signaler chez celui qui forme la plus belle moitié du genre humain. C'est dans ces virulentes apostrophes que la Danse Macabre surtout excelle, au mépris des règles de la galanterie française.

Quand la Mort a successivement entraîné tous les personnages de la série, elle disparaît pour faire place à l'acteur (auteur), prédicateur ou éditeur qui vient conclure par des exhortations et des admonitions à son public. Les danses imprimées ont souvent à la fin des emblèmes accompagnés de pensées pieuses, ou bien des pièces de vers plus ou moins étendues qui se rapportent au sujet principal. Dans l'édition de la Danse Macabre, publiée à Troyes chez Jacques Oudot en 1641, j'ai trouvé, à la fin du volume, une composition rimée qui a pour titre : *Les dictions et proverbes sur la mort.* Elle est en mauvais français renouvelé. Bien que cette pièce n'ait aucune valeur littéraire, le titre qu'elle porte lui donne droit à une mention dans une édition subséquente de la *Bibliographie parémiologique*, publiée pour la première fois en 1847 par M. G. Duplessis.

Le style des Danses des Morts est à peu près le même partout. C'est toujours cette forme simple et naïve, ce tour brusque et parfois incorrect, ces expressions tantôt plates et triviales, tantôt originales et piquantes, somme toute, ce mélange de sel et de poussière qui, à toutes les époques et chez toutes les nations, est le cachet distinctif des œuvres que l'esprit populaire enfanta (1). Tout à la fois sérieux et comique, ce style procède en même temps de la satire, de la légende et de la complainte. On écrivait à peu près de la sorte non seulement les mystères représentés dans les rues et sur les places publiques, mais encore les livres de morale et de piété destinés à l'édification des fidèles, livres où, par cette raison, la Danse des Morts elle-même prit souvent place (2).

---

(1) Le texte des Danses des Morts, à quelque langue qu'il appartienne, contient en général de nombreuses répétitions de mots et d'idées. On y remarque un assez grand nombre de proverbes vulgaires ; nous citerons, entre autres, les suivants tirés de la *Danse Macabre* (Troyes, Oudot).

Te voilà pris comme en blé.
Maître doit montrer sa science.
Au grand maître est dû l'honneur.
Il faut chanter un autre chant.
Un peu de pluye abbat grand vent.
Tel est aujourd'huy qui n'est pas demain.
Les plus grands sont les premiers pris.
A tout péché miséricorde.
Pour un plaisir mille douleurs.

(2) Les livres de prières offraient un amalgame des plus étranges. Le profane et le sacré y étaient réunis d'une façon bizarre et incohérente. Nulle part, cette anomalie n'est plus digne de remarque que dans les *Heures* manuscrites ou imprimées que l'on pourrait appeler à bon droit les *albums* du moyen âge, tant ils étaient richement ornés de gravures et de vignettes. Tous ces recueils contiennent, pour la plupart, des Danses des Morts et avec cela une foule de choses destinées à l'édification et bien un peu, je crois, à l'amusement des fidèles. Pour en donner une idée au lecteur, il me suffira de dire que les Heures de la Vierge qui parurent en 1505, à Paris, chez Simon Vostre, renferment d'abord un calendrier dont les dessins représentent des enfants qui se livrent à différents jeux, analogues à la saison. Après ce calendrier, dans les marges des différents offices, d'autres dessins représentent des traits de la Bible ou des sujets profanes savoir : l'histoire de Joseph reconnu par ses frères (en 27 dessins), avec des explications en vers

Le succès, qui avait accueilli la forme sous laquelle s'était produite l'idée de la mort dans les danses funèbres que j'ai décrites précédemment, fit naître le désir d'exploiter ce succès par de nouvelles publications traitées dans le goût de ces œuvres bizarres. Pierre Michaut ou Michault, dit Taillevent, né vers le commencement du xv[e] siècle et mort, à ce qu'on croit, vers la fin de 1460, composa la Danse des Aveugles, qui eut presque autant d'éditions que la Danse Macabre. Ce poëme, partie en prose, partie en vers, est en forme de dialogue entre l'*Entendement* (personnifié) et l'auteur. Le but qu'on s'y est proposé est de montrer que tout est assujetti, dans ce monde, à trois guides aveugles : l'Amour, la Fortune et la Mort; qu'il y en a qui se soustrayent à l'empire des deux premiers et que le troisième est inévitable (1). Le dialogue est censé avoir lieu en songe. L'auteur est conduit par l'Entendement dans un lieu très spacieux, divisé en trois parcs. Dans l'un trône le premier aveugle, l'Amour, qui prend la parole pour vanter sa toute-puissance; dans l'autre, le second aveugle, la Fortune, qui fait danser les humains et raconte ses tours de passe-passe. Enfin, dans le troisième, réside le dernier aveugle, la Mort, qui détaille ses exploits en vingt-six strophes de dix vers chacune (2). La première de ces strophes, rapportée par Gabriel Peignot, nous donne lieu de relever une particularité assez intéressante qui paraît avoir échappé à cet écrivain. Celui-ci, en effet, en dressant la nomenclature des éditions de la Danse des Morts d'Holbein, y fait entrer les *Figures de la Mort*, qu'il cite d'après un exemplaire imprimé sur vélin, lequel se trouvait dans la bibliothèque de Mac-Carthy; mais il déclare qu'il est dans le doute sur la nature de cet ouvrage : « Nous le plaçons, dit-il, » parmi les éditions d'Holbein (de la Danse d'Holbein), sauf à la ranger parmi les Macabres (les Danses » Macabres) si de nouveaux renseignements nous prouvaient qu'il appartient à cette classe. » Je pense que les nouveaux renseignements obtenus sur cet objet me permettent d'établir que les *Figures de la mort* (in-12 goth. suivant G. Peignot, in-18 suivant le catalogue de Van-Praet) n'appartiennent point à la Danse d'Holbein. J'ai découvert qu'elle contient un texte semblable à celui des Danses des Aveugles. L'exemplaire de cet ouvrage, qui se trouve à la Bibliothèque nationale, est annoncé dans le catalogue des livres imprimés sur vélin de Van-Praet, tom. IV, pag. 193, B. L. 263. Il renferme 24 pages ayant chacune du texte et une gravure. La première gravure représente la Mort assise sur un cercueil couvert du drap mortuaire; elle tient à la main un long dard et débute en ces termes : *Je suis la Mort de nature ennemye. Qui tous vivans finablement consomme. Annihilant à tous humains la vie. Reduys en terre et en cendre tout homme. Je suis la Mort que dure on surnomme. Pour ce qu'il faut que maine tout à fin*, etc., etc. Or, ce texte est précisément celui de la première strophe récitée par le personnage de la Mort dans la Danse des Aveugles dont parle Gabriel Peignot (3). Il en est de même de la conclusion, sauf quelques mots qui ont été changés dans l'édition de la Danse des Aveugles dont s'est servi l'auteur des Recherches (4). Enfin, dans

---

français ; les douze Sibylles, *idem* (12 dessins) en vers français : la Parabole de l'Enfant prodigue, *idem* (4 dessins); les Signes de la fin du monde (11 dessins); la Danse des morts (66 dessins); les Vertus terrassant les Vices (8 dessins); les Triomphes de César en prose française (24 dessins); les Miracles de Marie (15 dessins), etc. Les anachronismes les plus grossiers, les rapprochements les plus étranges, abondent dans les livres d'Heures. Celui qui fut imprimé en 1507, à Paris, par Guillaume Anabat pour Hardouyn, libraire (Heures à l'usage de Rome), nous offre, dès la première page, la représentation peu orthodoxe de l'enlèvement de Déjanire.

(1) Voici l'argument du poëme tel que le donne l'édition de Lyon, 1543.

Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandéz,
Font dancer les humains, chacun par accordance;
Car aussitost qu'Amour a ses traictz dezbandéz,
L'homme veut commencer à dancer basse dance;
Puis Fortune, qui sait le tour de discordance,
Pour un simple d'amour, faict un double branler;
Plus inconstant beaucoup que feuilles d'arbre en l'air :
Du dernier tourdion, la mort nous importune;
Et si n'y a vivans qu'on ne voye esbranler,
A la dance de Mort, d'Amour et de Fortune.

(2) A la suite de la *Danse des Aveugles*, on trouve assez souvent un *Débat du religieux et de l'homme mondain* qui a été publié aussi à part. On sait que plusieurs éditions de la Danse Macabre renferment pareillement un débat de l'âme et du corps. C'est toujours la même antithèse, la même idée reproduite sous des formes diverses.

(3)

Je suis la Mort de nature ennemye,
Qui tous vivans finablement consomme,
Annihilant en tous humains la vie;
Reduis en terre et en cendre tout homme.
Je suis la Mort qui dure me (*sic*) surnomme
Pour ce qu'il faut que maine tout à fin, etc.

(*Voy. Recherches sur les Danses des Morts*, p. 132.)

(4) Voici les premiers vers de la péroraison dans les Figures de la Mort et dans la Danse des aveugles dont parle Gabriel Peignot :

Dāces docques vivans aux instrumens,	Dancez doncques vivans à l'instrument,
Et avisez comment vous le ferez.	Et avisez, comment vous le ferez,
Apres dācer viendrez au jugement	Après dancier venrez au jugement
Auquel estroit examinez serez, etc.	Auquel estroit examinez serez.
(*Figures de la Mort.*)	(*Danse des Aveugles.*)

ces deux ouvrages, la Mort est représentée assise sur un bœuf et exterminant tous les hommes à l'aide du dard qu'elle tient à la main. Les gravures ainsi que le texte ont trait, en général, aux différentes circonstances qui peuvent abréger la vie de l'homme : guerre, famine, peste, maladie ordinaire, chute, attaque de brigands, exécution judiciaire (pendaison), etc. (1). L'idée fondamentale du livre est que rien ne saurait échapper à l'empire de la mort qui frappe tous les humains sans distinction d'âge, de rang, ni de sexe, aux instants qu'il lui plaît de choisir. Mais ici se présente une difficulté : si le texte des Figures de la mort appartient exclusivement à la Danse des Aveugles, comment se fait-il que ce texte ait été annexé à la Danse Macabre qui doit être antérieure à la précédente ? C'est pourtant ce qui a eu lieu, ainsi que je l'ai pu constater d'après la Danse Macabre publiée à Troyes chez J. Oudot. Dans cette édition, après la Danse des femmes et avant le Dit des trois Morts et des trois Vifs, se trouve un long poëme très irrégulier de forme, en tête duquel est une figure équestre de la Mort avec ce titre : *Mort menace l'umain lignage*. La première strophe, sous la rubrique : *La mort déclare son devoir*, commence par les vers suivants qu'on sait être communs aux Figures de la Mort et de la Danse des aveugles :

Je suis la mort de nature ennemye
Qui tous vivans finalement consomme
Annihilant à tous humains la vie,
Et réduisant dans la terre tout homme, etc.

Suit une certaine quantité de vers divisés par les rubriques : *Mort engendrée d'Adam et d'Eve; Mort en mourir d'Abel; Mort depuis fait tout mourir; Mort pour tarder manque à venir; Mort prend gens endormis à toute heure, mort par guerre, mort par famine, mort par mortalité*, etc. Le tout se termine par une ballade de trente-six vers. J'ignore si cette pièce se trouve dans de plus anciennes éditions de la Danse Macabre ; mais s'il en était ainsi, que faudrait-il en induire ? que le texte de la Danse des Aveugles est plus ancien que l'on ne croyait, et que Pierre Michaut s'en était emparé pour l'approprier à la fiction qu'il avait conçue? Cela est d'autant plus probable que, dans les explorations qui ont pour objet les Danses des Morts et les diverses conceptions qui leur ont été rattachées de manière à former une sorte de cycle poétique d'un genre à part, on finit toujours par découvrir que les dates, assignées d'abord à ces productions comme dates primitives et originelles, sont encore beaucoup trop récentes, et que c'est à une époque plus reculée qu'il faut faire remonter les premières traces de l'élaboration de ce sujet tant de fois repris par les écrivains. On a de Jean Lemaire, qui naquit dans la dernière moitié du XVe siècle (1473), *Trois contes de Cupido et Atropos.* Par le fond des idées comme par le choix des interlocuteurs ils rappellent le poëme de Pierre Michaut. C'est l'Amour qui rencontre la Mort, l'invite à boire et se rend avec elle à la taverne. Là, ils s'enivrent tous les deux et par mégarde font l'échange de leurs armes. La vieille Mort qui *tout froisse et espautre* saisit l'arc d'amour, et Amour qui *tout fait à rebours* prend l'arc de Mort croyant prendre le sien. On imagine sans peine les résultats de cet échange qui concourent également à la perte de l'humanité. Dans le dernier conte, les dieux tiennent conseil pour aviser aux moyens de remettre les choses dans leur état normal. Jupiter fait donner par Mercure un nouvel arc à l'Amour, on laisse à la Mort celui qu'elle avait pris; elle s'en servira contre les vieillards, afin de leur inspirer une passion ridicule et non partagée.

Voulons-nous chercher en d'autres contrées de l'Europe, et parmi les vieux monuments des littératures étrangères, des ouvrages qui tendent à l'imitation de la Danse des Morts, ou qui ont avec cette danse une certaine analogie, nous en trouvons mille pour un. Celui qui nous semble le plus digne de remarque est l'*Allé-*

(1) La seconde partie d'un ouvrage peu connu que je possède et qui nous offre aussi une Danse des Morts imitée d'Holbein, contient et représente sous ce titre : *Varia genera mortis* des sujets analogues. L'ouvrage est en latin et en allemand. En tête on lit : *Theatrum mortis humanæ tripartitum.* I Pars. *Saltum mortis* (c'est la Danse des morts) ; II Pars. *Varia genera mortis;* III Pars. *Pœnas damnatorum continens*, et au bas : *Gedruckt zu Laybach und zu finden bey Johann Baptista Mayr in Saltzburg.* Anno 1682, 1 vol. in-4°.



gorie sur la mort, publiée en langue allemande à Bamberg en 1462. Cette allégorie, qui fait partie d'un livre rare et précieux de la classe des incunables (1), présente une sorte d'apologie de la mort. Un personnage, appelé l'accusateur (clager), apostrophe rudement la terrible affamée, et celle-ci lui répond par une belle harangue contenant sa justification. Ils reprennent ensuite et poursuivent l'un et l'autre alternativement. Chaque chapitre forme un discours, en sorte que les trente-deux premiers chapitres renferment seize discours pour chacune des parties adverses. Au trente-deuxième chapitre, le jugement de Dieu clôt le débat. Comme on le voit, la disposition de cet ouvrage a quelque ressemblance avec celle du livre de Job. J'oubliais de dire que le trente-quatrième et dernier chapitre contient la glorification du Très-Haut par le personnage dit l'accusateur (clager) (2). Les presses de Nuremberg publièrent, quelque temps après, le fameux *Chronicarum Liber*, plus connu sous le nom de *Chronique de Nuremberg* (1493, in-fol. max., Goth.). Dans la vaste encyclopédie de Martin Schedel, le sujet en vogue ne fut pas oublié, et l'une des nombreuses gravures en bois dont elle est enrichie représente, sous le titre d'*Imago Mortis*, cinq squelettes dansant au son des instruments ; de longues considérations sur la mort accompagnent cette gravure, au-dessous de laquelle on lit, dans les éditions en langue latine, dix vers latins dont le premier est ainsi conçu : *Morte nihil melius. Vita nil pejus iniqua*, etc. Au verso du feuillet se trouvent encore d'autres vers qui roulent sur la même idée, puis peu après on arrive à une immense gravure en bois tenant toute la hauteur et toute la largeur de l'immense in-folio, et représentant le jugement dernier, la fin du monde, épisode qui semble avoir accompagné en presque toute circonstance la Danse des Morts. Enfin, un livre, qui eut un succès prodigieux, la *Nef des fous* (3), du docteur Sébastien Brandt, de Strasbourg, contient de nombreux passages relatifs à la mort et quelques représentations iconologiques en rapport avec le lugubre sujet. Ce qu'il faut surtout remarquer dans ces images, c'est leur ressemblance avec certaines gravures de la Danse des Morts, notamment avec celle de la Danse des Morts d'Holbein. J'y reviendrai en parlant de cette dernière.

Ainsi que la remarque en a été faite plus haut, ce fut sous les règnes de Charles VI et de Charles VII que ce genre de productions atteignit à l'apogée de sa vogue. Mais déjà sous Charles V parurent des conceptions non moins austères, qui occupaient la pensée de lugubres objets. De ce nombre était le *Respit de mort*, composé par Jean Lefébure à la suite d'une maladie grave dont il avait été atteint huit jours après la Saint-Remi de l'an 1370. Ce Jean Lefébure était avocat en la cour du parlement et rapporteur référendaire à la Chancellerie de France (4). Plus tard, Alain Chartier, secrétaire des rois Charles VI et Charles VII, écrivit, dit-on, un *Miroir de mort*. Jacques le Grand, qui vivait à la même époque, fit un livre de morale qui roulait sur l'amour de la vertu et sur la pensée de la mort. Enfin, le sire de la Marche, dont la devise était *tant a souffert*, en écrivit un qui avait pour titre : *Cy commence ung excellent et très proufitable lyure pour créature humaine apelle le Miroer de mort*. C'est un poëme anonyme qui consiste en 93 strophes de

---

(1) Ce joyau bibliographique est parvenu en 1792 à la Bibliothèque nationale. C'est un volume petit in-f° contenant trois ouvrages allemands imprimés à Bamberg en 1462, par Albrecht Pfister, avec des gravures en bois. Les trois ouvrages n'ont ni titre ni frontispice qui en indiquent le sujet. C'est Albert Heineken qui a désigné le premier des trois par le nom d'*Allégorie sur la mort*. Quant au second, il renferme quatre histoires, celle de Joseph, celle de Daniel, celle de Judith et celle d'Esther ; pour le troisième il est intitulé : *Bible des pauvres*.

(2) Le sommaire de ce chapitre indique que l'on a ici sous les yeux un modèle de prière. Dieu y est appelé la *planète la plus puissante de toutes les planètes*, le *maître d'hôtel de la cour céleste*, le *grand duc de l'armée céleste*, et il y reçoit le titre d'*électeur qui préside au choix de tous les électeurs*. L'allemand du texte est tel qu'on le parlait et qu'on l'écrivait au xve siècle.

(3) La nomenclature des éditions de la *Nef des fous*, dans les différentes langues qui ont concouru à populariser cet ouvrage en Europe, formerait une bibliographie assez volumineuse. La Bibliothèque de Strasbourg, pour sa part, en possède plusieurs en langue latine et en langue allemande dont quelques unes sont fort anciennes et fort rares. Les vers de Sébastien Brandt sur la mort, se composent de poétiques lieux communs empruntés aux auteurs sacrés et aux auteurs profanes de l'antiquité : La mort n'épargne ni petit ni grand, ni jeune ni vieux. Elle vient à toute heure, à toute minute, quand il lui plaît, *tu cras, hodie ve*. Chacun doit se tenir prêt à la suivre et ne la point redouter. Quelques passages font allusion à la Danse des Morts, par exemple, le suivant :

Sie müsten all auf seine fart
Vnd dantzen ihm nach seinen reyen
Bäbst, keyser, könig, Bischoff, Leyen,
Der mancher noch nit het gedacht
Das man den vordantz ihm hat bracht, etc.

(4) Cet ouvrage fut imprimé fort longtemps après la mort de l'auteur.

huit vers de huit syllabes chacune. L'édition, sans lieu ni date, paraît être de la fin du XV[e] siècle. Sur le premier feuillet se voit une figure représentant des moines qui mettent un mort en terre, et au-dessous de cette planche le texte débute par ces deux vers :

« Je fus indigne serviteur
» Au temps de ma première jeunesse. »

Indépendamment des Danses Macabres et des autres Danses des Morts, publiées d'après Holbein sous différents titres, comme : *Les simulacres et historiees faces de la Mort*, *Imagines Mortis*, *Icones Mortis*, *Theatrum mortis humanæ*, etc., on vit abonder les réimpressions d'opuscules tels que : le *Débat du corps et de l'âme* (1), la *Complainte de l'âme damnée* (2), la *Vision de l'ermite* (3), *Exhortation de bien vivre et de bien mourir*, la *Vie du mauvais Antechrist*, les *Quinze signes*, le *Jugement*, dont quelques uns étaient fort anciens, et que les éditeurs, vu l'analogie du sujet, réunissaient presque toujours à la Danse Macabre. Citons en outre : La *Remembrance de la mort* (vers 1500) et le *Courroux de la mort contre les Anglais*, ouvrages qui semblent avoir été enfantés par le spectacle des calamités publiques. La haute littérature, dans les

---

(1) L'*Altercatio animæ et corporis* est une des nombreuses conceptions enfantées au moyen âge par la peur de l'enfer et de la damnation éternelle. Elle a produit des monuments littéraires dans toutes les langues des peuples chrétiens, et cela, assure-t-on, dès le X[e] siècle. M. Edelestand du Méril, dans son recueil des *Poésies latines populaires antérieures au* XII[e] *siècle*, nous en a fait connaître un intitulé : *Vision de Fulbert*, d'après les manuscrits n° 472 f. Bibliothèque nationale, fonds de Saint-Victor, n° 4363, Bibliothèque de Bruxelles, et n° 438, Bibliothèque Mazarine. Ce dernier manuscrit, d'après M. Edelestand, semble avoir été écrit dans le XII[e] siècle, près de trois cents ans avant les deux autres. Une des versions allemandes imprimées dans le *Frühlingsgabe* de M. de Karajan dont l'écriture a les caractères ordinaires du XIV[e] siècle, en est la traduction presque textuelle. Ce genre de productions se retrouve plus anciennement encore dans un manuscrit anglo-saxon connu sous le nom d'Exeter, dont l'écriture remonte au X[e] siècle. (*Voy.* Conybeare, *Illustr. of Anglo-Saxon poetry*, p. 232) ; Hildebert a traité le même sujet sous le titre de *Querimonia et conflictus carnis et spiritus* (*Voy.* Hommey, *Supplementum Patrum*, p. 421). On connaît une version métrique du Débat, en vers léonins, par Robert Grosse-Tête (*Voy.* Leyser, p. 997 ; et encore le *Querimonia* de Hildebert et Stöckeus *Animæ damnatæ lamenta et tormenta*, Hambourg, 1609, in-4°). Il n'est peut-être pas une seule littérature moderne qui ne compte quelque poëme de ce genre. On peut citer, en français, *De le desputison de l'Ame et del Cors*, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 283. Belles lettres françaises : *De conflictu corporis et animæ* (Wright, *Walter Mapes*), puis une autre version *ibidem*, p. XXIII. Le Débat du corps et de l'âme a été aussi imprimé à Paris (in-fol. 1491), par l'éditeur de la Danse Macabre, Guyot Marchant, qui l'a également publié à la suite de cette dernière. Il se trouve dans le *Miroir de l'Ame*, in-4°, goth. (catalogue de la Vallière, n° 2797) et M. Grässe (*Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte*, t. II, part. II, p. 1105) en mentionne une in-8° sans indication de lieu ni de date. M. de Karajan en a publié deux versions allemandes (*Frühlingsgabe*, p. 98 et 123), et il en existe probablement d'autres dans la même langue. On en connaît jusqu'à quatre versions en vers anglais (recueillies par M. Wright). On en possède aussi deux versions flamandes, une grecque, une provençale, une ou deux espagnoles, une italienne (par Jacopone da Todi, *Laude*), une danoise et une suédoise (pour l'indication des sources, *voy.* Edelestand du Méril, ouvrage précité, p. 219). Les versions en prose, également très nombreuses, ont ordinairement pour titre en allemand comme en français : *Le miroir de l'âme* (der Spiegel der Seele). La forme dialoguée employée dans ces compositions, soit qu'elle fût une imitation de Platon et de Cicéron, des vers fescennins ou de la poésie orientale, soit qu'elle fût le produit naturel du développement de l'esprit humain, était déjà populaire au II[e] siècle (*Voy.* les œuvres de saint Justin et de Minutius Felix), et se rencontre dans un grand nombre d'ouvrages tant sacrés que profanes. Elle est même encore recherchée dans la littérature du peuple, témoin *La disputo de Bacus et de Priapus*, compousado (en patois de Sarlat), *per lou sieur Rousset*. Enfin, c'est sous cette forme que Villon a composé, en vers, un débat *du cœur et du corps*, Oxenstiern, en prose, un débat *du corps et de l'âme*, et quelques auteurs modernes d'autres imitations de l'ancien sujet moral et religieux, traité cette fois au point de vue philosophique. Ainsi François de Neufchâteau a publié en 1824 un ouvrage en vers intitulé le *Corps et l'âme*. Xavier de Maistre, dans le *Voyage autour de ma chambre*, a encore rappelé la même idée par sa plaisante distinction de l'âme et de la bête.

(2) De même que le débat du corps et de l'âme, cette complainte a été publiée à part. Il en existe plusieurs éditions dont une de Michel Lenoir (*voy.* Brunet, *Man. du libr.*, t. I, p. 755). Le débat du corps et de l'âme, la vision de l'ermite et autres opuscules analogues ont été aussi publiés séparément, mais les exemplaires en sont fort rares.

(3) Les visions étaient une forme généralement adoptée pour donner du relief et du crédit aux ouvrages d'imagination ; mais les écrivains du moyen âge en ont considérablement abusé ; ils ont débité sous le nom de *Visions* toute sorte d'extravagances et de bizarreries. Les moines surtout se sont signalés sous ce rapport. La morne solitude des cloîtres enfantait dans leur cerveau des hallucinations qu'ils revêtaient de couleurs poétiques et qu'ils faisaient passer pour des révélations divines. Une circonstance pour ainsi dire obligatoire de la vision, était le voyage dans l'autre monde. Les écrivains satiriques ont tiré un bon parti de ce cadre littéraire. Ils sont descendus plus d'une fois chez les morts, afin d'avoir le droit de railler les vivants. Au nombre des visions transformées en allégories satiriques, il faut citer les *Nuits Sevillanes ou les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas, traduites du portugais en français, augmentées de la Réformation des enfers, et de la relation du voyage de Calvin aux Champs-Élyséens et aux enfers*, par dom Galeo. Nouvelle édition, Bruxelles, Jean de Grieck, 1700, 1 vol. in-8°. La seconde nuit contient une *Vision de la Mort et de son palais*.

temps qui suivirent, eut aussi le goût des lamentations funèbres. Il n'était pas un poëte, pour ainsi dire, qui ne mit un crêpe à sa lyre et qui n'allât porter son tribut de plaintives élégies à la muse des tombeaux. L'un écrivait son testament, l'autre son *De profundis*, un troisième son épitaphe. Tous se prenaient à chanter la mort des femmes qu'ils avaient aimées (1). Villon, le poëte favori de Louis XI, l'enfant gâté de Paris, malgré ses habitudes de débauche, avait conservé une délicatesse de pensées qui se révèle en maint endroit de ses œuvres. Voulant reprocher à la mort de lui avoir ravi sa maîtresse, il trouve, pour formuler sa plainte, des accents d'un naturel et d'une mélancolie vraiment sublimes. Le Lay qu'il écrivit à cette occasion est un petit chef-d'œuvre (2). Après lui, Marot fait des complaintes sur la mort de plusieurs grands personnages, ses contemporains, et sur la perte de ses amis. Il fait aussi ce qu'il appelle son *cimetière*, c'est-à-dire un recueil d'épitaphes, les unes sérieuses, les autres comiques ou satiriques. Il est certain qu'il eut plus d'une fois la Danse des Morts présente à la pensée (3). C'est ce que prouve sa complainte sur le jeune baron de Malleville, Parisien. Après avoir énuméré les qualités de ce gentilhomme, Marot dit, en apostrophant la mort :

Las, or est-il à sa dernière dance
Où toy la mort, lui a fait sans soulas
Faire faux pas, et mortelle cadence
Sous dur rebec, sonnant le grand hélas.

---

(1) Charles d'Orléans a composé sur la mort de sa dame une ballade dont voici les premiers vers :

Las ! mort, qui t'a fait si hardie,
De prendre la noble Princesse,
Qui étoit mon confort, ma vie,
Mon bien, mon plaisir, ma richesse?
Puisque tu as prins ma maîtresse,
Prens moi aussi son serviteur.
Car j'aime mieux prochainement
Mourir, que languir en tourment,
En pasme, soucy et douleur.

(2) *Lay ou plustôt Rondeau.*

MORT, j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as ma maîtresse ravie,
Et n'es pas encore assouvie,
Si tu ne me tiens en langueur.
Depuis n'eu force ni vigueur,
Mais que te nuysoit-elle en vie.
MORT...

Deus estions et n'avions qu'un cueur,
S'il est mort, force est que devie (que je meure)
Voire, ou que je vive sans vie
Comme les images par cueur.
MORT...
(VILLON. *Œuvres.* La Haye. 1742 f. 102.)

Villon revient fréquemment dans son *Grand Testament* sur cette pensée de la mort qui lui a particulièrement inspiré sa ballade des *Dames du temps jadis*, celle des *Seigneurs du temps jadis*, et enfin une troisième où le même sujet est encore une fois traité. La forme interrogative sous laquelle il procède dans ces trois ballades à l'énumération des personnages illustres dont il évoque le souvenir, est caractéristique et me paraît imitée d'un cantique fort populaire du XIVe siècle intitulé : *Canticum de morte*, Cantique sur la mort, où l'on se demande pareillement ce que sont devenus les grands hommes du temps jadis. Pour constater la ressemblance, il suffira de comparer les fragments ci-après :

Ubi Plato, ubi Porphyrius?
Ubi Tullius aut Virgilius?
Ubi Thales, ubi Empedocles,
Aut egregius Aristoteles?
Alexander ubi, rex maximus?
Ubi Hector Trojæ fortissimus?
Ubi David rex doctissimus?
Ubi Salomo prudentissimus?
Ubi Helena Parisque roseus?
(*Canticum de morte.* V. RAMBACH, *Christliche Anthologie.*)

Dictes moy ou ne en quel pays,
Est Flora la belle Romaine,
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière ou sus etan,
Qui beaulté eut trop plus que humaine,
Mais où sont les neiges d'*antan* (de l'an passé).
(F. VILLON, *Ballade des dames du temps jadis.*)

Qui plus, ou est le tiers Calixte
Dernier decedé de ce nom
Qui quatre ans tint le papaliste?
Alphonse le roy d'Arragon
La gracieux duc de Bourbon?
Et Artus le roi de Bretaigne.
Et Charles septiesme le bon?
Mais où est le preux Charlemagne?
(Le même, *Ballade des seigneurs du temps jadis.*)

(3) Dans sa complainte en mémoire de messire Florimond Robertet, il nous présente la Mort triomphalement montée sur le char du défunt et agitant le terrible dard qu'elle tient à la main en guise de sceptre. La France vient se plaindre à elle du tort que lui fait la perte de messire Florimond, dont les poëtes feront néanmoins revivre la mémoire, en dépit des arrêts de la cruelle souveraine. A ce défi, l'auteur raconte que la maîtresse du genre humain, surprise de s'entendre regarder comme inutile, prend la parole avec vivacité. La réponse de la Mort intitulée : la *Mort à tout humain*, renferme des traits piquants contre le clergé, par exemple, celui-ci :

Peuple séduit, endormy en ténèbres
Tant de longs jours par la doctrine d'homme,
Pourquoy me fais tant de pompes funèbres,
Puis que ta bouche inutile me nomme?
Tu me maudis, quand tes amis assomme :
Mais quand ce vient qu'aux obsèques on chante,
Le prestre adonc qui d'argent en ha somme
Ne me dis pas maudite ne meschante.

Et encore ce passage :

Messes sans nombre, et force aniversaires,
C'est belle chose, et la façon j'en prise :
Si sont les chants, cloches et luminaires :
Mais le mal est en l'avare prestrise :
Car si tu n'as vaillant que ta chemise,
Tien toy certain, qu'après le tien trespas,
Il n'y aura ne couvent, ne eglise,
Qui pour toy sonne, ou chante, ou face un pas.
(CLEMENT MAROT, *Œuvres*; La Haye, 1700,
t. II, *Complaintes.*)

Ronsard ne fut pas non plus en reste avec la mort, et lui adressa une de ses odes. Philippe Habert imagina de décrire son palais dans un assez long poëme intitulé : *Le Temple de la Mort* (1). Pelisson a fait l'éloge de cet ouvrage auquel l'auteur travailla pendant trois ans. Vint ensuite un écrivain peu connu, mais qui mérite de l'être davantage, et dont le nom, d'ailleurs, a été sauvé de l'oubli par une citation de Molière. Cet écrivain, le conseiller Pierre Mathieu, publia des quatrains de la *Vanité du monde* ou *Tablettes de la vie et de la mort*, où l'on trouve des pensées fortes et quelques vers heureux. Notre immortel fabuliste, le bon La Fontaine, s'est plu à nous donner deux versions de la fable d'Ésope, *la Mort et le bûcheron;* il a écrit en outre *La Mort et le mourant*, qui commence par une leçon sur la nécessité de mourir et se termine par une moralité où l'auteur répète avec les anciens qu'il voudrait qu'on sortît de la vie ainsi que d'un banquet. C'est aussi le désir qu'a souvent exprimé notre illustre Béranger. Dans l'admirable petit poëme qui a pour titre : *Treize à table*, il fait jouer à la mort le rôle d'une amie (2) et ne craint pas de répéter

(1) Au creux de ce vallon, dès l'enfance du monde
Est un temple fameux d'une figure ronde;
Quatre portes de fer en quatre endroits divers,
Par l'ordre des destins, partagent l'univers :
L'une est vers le couchant, et l'autre vers l'aurore;
L'une voit le Sarmathe, et l'autre voit le More;
Et là viennent en foule et sous d'égales lois,
Les jeunes et les vieux, les peuples et les rois.
(P. HABERT, *Le Temple de la mort.*)

(2) « Vois, me dit-elle, est-ce moi qu'il faut craindre?
» Fille du ciel, l'espérance est ma sœur.
» Dis-moi, l'esclave a-t-il droit de se plaindre
» De qui l'arrache aux fers d'un oppresseur!
» Ange déchu, je te rendrai les ailes,
» Dont ici-bas te dépouilla le sort. »
Enivrons-nous des baisers de nos belles;
Non, mes amis, je ne crains plus la mort.
(BÉRANGER, *Treize à table.*)

Beaucoup d'écrivains n'ont pas craint de plaisanter avec la mort, surtout quand ils pouvaient le faire aux dépens d'autrui. Aussi se rencontre-t-il de fréquents exemples d'épigrammes sous forme d'épitaphes. La Danse des Morts a même été parodiée. M. Achille Jubinal, pour faire connaître le sens des inscriptions dont les Danses murales sont ordinairement accompagnées, s'est servi (à tort, selon nous, puisqu'il ne s'agissait point du véritable texte de ces danses) d'un livre intitulé : *Le il faut mourir, et les excuses inutiles que l'on apporte à cette nécessité, le tout en vers burlesques*, par maître Jacques, chanoine créé de l'église métropolitaine d'Embrun. On jugera du style de cet ouvrage par le peu que j'en rapporte ci-après :

(C'est la Mort qui parle.)

Que ces disputes sont frivoles
Qu'on agite dans les écoles,
Pour sçavoir quel est le plus fort
Du vin, de l'amour ou la mort!
Je croy qu'il faut faire litière
Du débat de cette matière;
C'est un conte à dormir debout...
Je parcours toute la Syrie,
Je vay traverser l'Arabie,
Et là je frappe quand je veux
Ces nègres qu'on appelle heureux.
De là passant dedans la Perse
D'un coup de javelot je perce
Ce grand Saphir rempli d'orgueil
Et luy fais voir dans le cercueil
Que ma puissance est sans seconde.
Je fais voir mes forces égales
Dans les Indes orientales;
Je traite le roi de Pégu
Ne plus ne moins qu'un gueu tout nu...
Pour le grand-duc de Moscovie,
Je le réduis au petit point,
Quand du moule de son pourpoint
J'en fais un horrible squelette, etc.

Ce n'est pas tout : Après la parodie est venu le vaudeville. Feu le chevalier de Piis, l'un des zélés du caveau moderne, a mis la Danse Macabre en chanson. Je dois à l'obligeance de M. Richard de connaître cette pièce singulière qui a été publiée dans l'Épicurien français ou les Dîners du caveau moderne (Paris, J.-B. Poulet), 10ᵉ année (1814), quatrième trimestre (octobre), p. 53. Le titre porte : *La Nouvelle Danse Macabre, Vaudeville dédié aux petits maîtres et aux femmelettes qui ne peuvent souffrir qu'on parle de mort dans une ode anacréontique.* Air : EN REVENANT DE BALE EN SUISSE. Elle renferme trente couplets ou quatrains accompagnés d'un refrain de quatre vers. Faute d'espace, je ne citerai que les suivants :

Peut-on craindre au siècle où nous sommes
Ce tableau cher à nos aïeux,
Où la mort poursuit tous les hommes,
Riches et gueux, jeunes et vieux?
La Danse Macabre,
Prouve que la Mort
Malgré qu'on se cabre,
Jamais ne démord. (*bis*).

. . . .

Petits maîtres pusillanimes,
Quand la mort vient dans un couplet,
Vos pamoisons sont unanimes
Tant son air blême vous déplaît?
La Danse Macabre, etc.

Comme les premiers rois d'Egypte,
Vous n'auriez donc jamais aimé
A dîner au fond d'une crypte
Tout près d'un squelette embaumé?
La Danse Macabre, etc.

. . . .

Cerveaux étroits, esprits opaques,
Vous n'oseriez donc pas ouvrir
Le poëme de maître Jacques (*a*)
Intitulé : *Le faut mourir?*
La Danse Macabre, etc.

Vous n'eussiez pas aux catacombes
Suivi les membres du Caveau (*b*)!
Six cent mille têtes sans tombes
Y chantent toutes de niveau.
La Danse Macabre, etc.

Mais approchez de mon optique.....
Pour voir ce que vous allez voir;
C'est du moderne et de l'antique
Qu'amalgame ici mon savoir.
La Danse Macabre, etc.

Adam côte à côte avec Eve,
Abel, Caïn, Sem, Cham et Japhet
Tentent d'échapper à son glaive;
Mais zig et zag! c'est déjà fait!
La Danse Macabre, etc.

(*a*) Allusion à l'ouvrage dont il est question dans la note ci-dessus.
(*b*) Une députation nombreuse du caveau moderne visita, le mois dernier, les catacombes de Paris; il y improvisa des couplets, au grand étonnement des Anglais qui s'y étaient rendus le même jour. (Note jointe à la chanson.)

devant elle, en s'adressant aux autres convives, ces douces exhortations : De vos chansons ranimez l'allégresse ! Calmez la soif de ma coupe épuisée ! Enivrons-nous des baisers de nos belles ! Que le plaisir use en paix notre vie... Un brillant écrivain, artiste et poëte, qu'on a présenté à tort comme un partisan exclusif du culte sensualiste de la forme, est un des auteurs qui, de nos jours, ont le plus souvent interrogé la mort, puisant dans cette âpre méditation les pensées les plus originales et les plus profondes. Le caprice de l'esprit humain avait déjà doté la littérature d'une *Danse* des morts, d'un *Théâtre* de la mort ; grâce à Théophile Gautier, nous possédons aussi une *Comédie* de la mort. On le voit, les titres les plus mondains désignent ici le sujet le plus austère. La Comédie de la Mort est une conception neuve et hardie ; elle débute par une pièce de vers intitulée : *Portail*, dont la disposition est basée à dessein sur le nombre trois. Ensuite vient une partie qui a pour titre : *La vie dans la mort.* Là, s'entame un étrange dialogue entre le ver et la trépassée. La seconde partie ou contre-partie de la première est intitulée : *La mort dans la vie.* Nous y voyons paraître Faust, Don Juan, comme personnifications du doute, de l'impuissance et de cette exaltation mystérieuse et maladive, soif de Tantale, qui dévore la créature : le sentiment de l'infini. Enfin l'œuvre conclut par une invocation au plaisir dans le goût antique : le cadavre, exhumé des charniers du moyen âge, redevient pour un instant ce joli petit squelette d'ivoire qu'un esclave complaisant fait manœuvrer sous les yeux des aimables libertins :

Hâtons-nous, hâtons-nous ! notre vie, ô Théone,
Est un cheval ailé que le Temps éperonne.
Hâtons-nous d'en user.
Chantons Io, Péan. . . . .

Mais, vain espoir, la Mort reparaît, hideuse, décharnée, et sa lugubre image nous laisse sous l'impression de la tristesse et du découragement. Ces sentiments, d'ailleurs, paraissent naturels au poëte. A l'exemple de Pétrarque, Théophile Gautier s'étonne que les hommes songent tant à l'avenir et s'occupent si peu du présent : il adresse ces vers touchants à la gloire :

Combien au beau moment, Gloire, ô froide statue !
Gloire que nous aimons et dont l'amour nous tue,
Pâles, sur ton épaule, ont incliné le front !

Et plus loin, insistant sur le prix de la vie, il se demande pourquoi l'on consacre au travail des heures que rien n'empêche de consacrer au plaisir. Pour vivre, cependant, il ne faut que vouloir :

Pourquoi ne vouloir pas ? pourquoi ? pour que l'on dise,
Quand vous passez : « C'est lui ! » pour que dans une église
Saint-Denis, Westminster, sous un pavé noirci
On vous couche à côté des rois que le ver mange,

. . . .
Voyez passer la belle Hélène,
Voyez passer le beau Pâris,
Ninon, Phryné, la Madeleine,
Jean de Meung et Jean de Paris.
La Danse Macabre, etc.

Au milieu de ce bal célèbre
Voyez le pape Borgia !
Il pleure et chante un air funèbre,
Tout contraire à l'alléluia.
La Danse Macabre, etc.

. . . .
Boëce, Young et saint Jérôme
Ont peine à se mettre en chemin,
Eux qui faisaient tome sur tome,
Une tête de mort en main.
La Danse Macabre, etc.

De ce ménestrel dans l'angoisse,
Comme elle brise le rebec !
Comme à ce chantre de paroisse,
Sans mot dire elle clôt le bec.
La Danse Macabre, etc.

. . . .
Muse en couplets trop libérale,
Mes lecteurs pourraient se lasser :
Reste à leur fournir la morale,
C'est qu'il nous faut tous la danser !
La Danse Macabre, etc.

Les artistes n'ont pas été moins hardis que les poëtes dans leurs évocations de la pensée funèbre. Nous verrons plus loin comme ils ont *croqué* joyeusement le lugubre personnage qui symbolise l'anéantissement de l'enveloppe charnelle du corps humain. Quant aux musiciens ils sont tout aussi aguerris sous ce rapport que les bons chansonniers et les joyeux buveurs. L'auteur de Montano et Stéphanie, feu Henri Berton, a fait les paroles et la musique d'un canon à quatre voix intitulé : *Vive la mort.*

N'ayant pour tous pleurer qu'une figure d'ange
Et cette inscription : « Un grand homme est ici (1). »

En lisant ces vers on se rappelle involontairement l'apostrophe du chantre de Laure :

O ciechi il tanto affaticar che giova ?
Tutti tornate alla gran madre antica ;
E'l nome vostro appena si ritrova.

C'est ainsi que l'intelligence humaine tend à résigner ses pouvoirs et à se soustraire aux glorieuses préoccupations de l'immortalité. Il faut donc repousser de toutes ses forces l'idée de la mort, dès qu'on se sent enclin à y puiser ce découragement funeste qui ôte à l'homme le moyen de marquer par de grandes choses la trace de son passage en ce monde. O vous, artistes, savants et poëtes, écoutez le moraliste qui vous exhorte à ne pas mépriser la gloire (2) ; écoutez surtout le vieux Pierre de Blois qui vous dit dans la langue des érudits du moyen âge : *Sola scripta sunt quæ mortales quœdam fama immortalitatis perpetuant.* C'est uniquement par les œuvres de la pensée que les hommes perpétuent leur mémoire dans les siècles à venir !

II

SYMBOLISATION, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT.

Images et tableaux des Danses des Morts.

La vie et la mort, le *to be or not to be*, cette antithèse qui renferme le problème des destinées de l'univers et que rappellent allégoriquement tous les mythes religieux, équivalent, dans l'ordre des phénomènes physiques, au jour et à la nuit, et, dans l'ordre des phénomènes moraux, au bien et au mal ; l'esprit humain, en personnifiant ces objets, a tenu compte sciemment ou instinctivement des rapports qu'ils ont entre eux, et a exprimé ces rapports au moyen d'une certaine conformité d'attributs et d'emblèmes. Toutes les religions, dans leurs théories théogoniques et cosmogoniques, ont donc entre elles de nombreux points de contact par suite de la symbolisation et de la représentation de l'idée complexe : la vie et la mort, le jour et la nuit, le bien et le mal.

L'opposition contenue dans cette idée est rendue sous ses trois faces à l'état de symbole : d'un côté par les divinités *bienfaisantes* ou créatrices qui habitent l'empire de la *lumière* (les régions *supérieures* ou régions célestes) et engendrent l'amour et la vie ; de l'autre par les divinités malfaisantes ou destructrices qui séjournent dans les *ténèbres* (les régions souterraines ou *infernales*) et enfantent la *haine* et la *mort.* Le genre humain a été représenté livré alternativement au pouvoir des unes et des autres ; en sorte qu'il s'est établi parmi les mortels des divisions et des subdivisions analogues à celles qui se rencontraient parmi les dieux. C'est ainsi qu'on a distingué sur la terre des bons et des méchants, c'est-à-dire des gens animés par le bon principe et d'autres voués au principe du mal : les premiers destinés à prendre place un jour dans le ciel à côté des divinités bienfaisantes avec lesquelles ils étaient restés moralement en communication ; les seconds condamnés à rejoindre tôt ou tard dans l'enfer les divinités cruelles dont ils n'avaient pu réussir à secouer

---

(1) *Et ce grand homme .... sous trois pas un enfant le mesure*, dit un autre poëte, Lamartine, au sujet de Bonaparte, dans une *Méditation* consacrée à la mémoire du héros.

(2) Vauvenargues.

le joug. Ce partage des dieux et des mortels en deux classes, en deux camps opposés, constituait un antagonisme permanent, source éternelle de luttes et de vicissitudes. C'est à quoi font allusion un grand nombre de mythes auxquels se rattache un nouvel ordre de faits, tels que : le besoin d'une expiation, la nécessité d'un châtiment et l'espoir d'une rémunération future. Toutes ces matières ne rentrent point dans mon sujet ; je n'ai à m'occuper ici que des modes de symbolisation et de personnification relatifs aux anciens dogmes qui ont trait à l'idée de la mort et qui, par cette raison, peuvent avoir influé plus ou moins directement sur l'exécution matérielle des Danses des Morts du christianisme.

Dans le brahmanisme, où chaque divinité s'offre sous deux faces opposées, celle de la création, de la conservation de la vie, et celle de la destruction, de la mort, du mal, le principe destructeur est représenté par Siva (1) dont les Pourânas, recueil de légendes mythologiques des Hindous, tracent ainsi le portrait : « Il erre entouré d'une légion de démons et d'esprits, ivre, nu, les cheveux épars, couvert des cendres » des bûchers funèbres, paré d'ossements et de crânes humains, quelquefois riant, quelquefois criant. Il a » en outre trois yeux et est armé d'un trident. » Quoique cette peinture s'accorde avec le caractère de destruction que l'on reconnaît à ce dieu, le principal emblème sous lequel il est adoré fait clairement entrevoir que la destruction ou la mort n'est aux yeux des Hindous qu'un mode de régénération. Le dualisme de la religion brahmanique, admettant pour chaque divinité masculine une divinité correspondante du sexe opposé, Siva a une femme, et cette femme, nommée Devi ou Bhavâni, est représentée sous diverses formes. Dans le Bengal elle a la peau noire et le visage hideux ; elle est toute dégoûtante de sang, et les serpents qui l'enlacent lui font avec des crânes humains un horrible collier. Comme Siva, Bhavâni a deux aspects différents, emblèmes du jour et de la nuit, de la vie et de la destruction, du bien et du mal. Elle est tour à tour Ganga, la lune, l'humidité primitive, symbole de la fécondation, et Dourga, la déesse terrible, montée sur le lion et terrassant le prince des mauvais esprits, le géant Mahéchâsoura ; elle est encore Cali ou Maha-Cali, la noire déesse, la déesse des enfers, ou enfin Roudra, la mère des larmes. On offrait à Bhavâni, considérée comme divinité infernale, ainsi qu'à son féroce époux Roudra, des sacrifices sanglants (2). Dans l'enfer (*patala*) brahmanique, où, d'après les livres hindous, sont enfermées les âmes coupables, nous comptons vingt et une divisions dont chacune porte un nom exprimant le genre de supplices que l'âme y endure. Nous y trouvons aussi plusieurs divinités secondaires de la mort chargées de déterminer la nature des tourments qui doivent être infligés aux coupables. Agni, génie du feu, est le gouverneur suprême de cet empire. Yama, qui n'est lui-même qu'une forme de Siva-Roudra, en est le grand juge, et Varouna, dieu des eaux, représente une sorte d'exécuteur des hautes œuvres de la cour infernale. C'est lui qui retient les coupables au fond de l'abîme et les entoure de liens formés de serpents. Le principe destructeur, juge et vengeur du culte hindou, est figuré d'une manière très expressive et avec des attributs parlants, dans le groupe de Mahadeva-Roudra-Cali et de Devi-Roudrani-Cali que j'ai reproduit pl. I, fig. 7, d'après Creuzer, *Religions de l'antiquité* (trad. par Guigniaut, Expl. des pl., sect. 1, p. I, pl. IV, fig. 26). Des crânes, des flammes, des serpents, des damnés qui supplient et qui sont précipités dans le gouffre ardent, expliquent suffisamment ici le caractère des deux figures principales où nous retrouvons le couple redouté de Siva et de Devi ou Bhavâni, considérés l'un et l'autre comme divinités armées pour la destruction et exerçant aux enfers leur terrible pouvoir. En Chine, au Japon, dans la Mongolie,

---

(1) La Triade ou Trimourti hindoue se compose de Brahma, principe créateur ; de Wishnou, principe conservateur, et de Siva principe destructeur. Toutefois, en raison de la dualité que représente chacune de ces divinités, Siva, sous les noms de Bhava, de Bhaghis, Bhagavan, Deo-Nâch, est le père, le générateur, le Dieu bon et lumineux ; sous ceux de Roudra, Cala, Kara, Ougra, c'est une divinité terrible et menaçante qui se plaît dans les demeures des morts, s'abreuve de sang et de larmes, exerce les plus atroces vengeances, punit, récompense en maître absolu et domine sur les démons et sur les âmes.

(*Voy.* Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. par J.-D. Guignaut. — Paris MDCCCXXV et suiv. Treuttel et Wurtz, t. I, 1re part. p. 160 et suiv.)

(2) On immolait jadis à ces deux divinités des victimes humaines. Le fait est avéré par les Pourânas. Mais depuis longtemps ces affreux sacrifices ont cessé ; on n'égorge plus sur leurs autels que des animaux particulièrement désignés et choisis dans ce but, tels que des agneaux, des coqs, etc.

(*Voy.* Creuzer, *ouv. préc.*, t. I, 1re part. p. 166, note 1.)

le Thibet et dans plusieurs autres contrées de la Haute-Asie, les sectes bouddhistes professent à peu près les mêmes doctrines que les Hindous sur la mort, sur l'enfer, sur le châtiment des fautes et sur la régénération future. Afin de pénétrer les fidèles d'un saint effroi, les pagodes sont ornées de peintures représentant les hideuses scènes de la justice infernale. Les idoles qui président aux funérailles ont souvent en main des crânes ou des serpents. Il en est d'autres que l'on voit terrassant un énorme dragon ailé ou bien un grand diable cornu et armé de griffes assez semblable à celui des légendes chrétiennes. Ainsi que dans le brahmanisme, l'enfer bouddhiste est peuplé de démons horribles divisés en plusieurs classes, parmi lesquelles nous en distinguons une formée de serpents diaboliques et de géants magiciens. Yama, le grand juge, est devenu pour les Chinois Yang-lo ou Yan-molo, et pour les Thibétains Gchin-raje ou le *prince de la mort.*

Chez les Perses ou Parses, appelés aussi Gaures, voués au culte de Zoroastre ou mazdéisme, Ahriman, principe et auteur du mal, antagoniste d'Ormuzd, principe et auteur du bien, n'est autre que l'ange de la mort qui habite un lieu désigné dans le Zend-Avesta par l'expression de *germe des ténèbres les plus noires.* Le serpent est son emblème. Les Dews ou démons, serviteurs d'Ahriman, par le commerce charnel qu'ils ont entre eux, donnent naissance aux Daroudjs, démons inférieurs qui multiplient la mort dans le monde, trompent les âmes et sèment partout la désolation. La lutte du bien et du mal, de la vie et de la mort, du jour et de la nuit, a pour symbole le combat d'Ormuzd et d'Ahriman et celui que se livrent les serviteurs de ces divinités, les Izeds et les Dews (1). Chez les musulmans, l'ange de la mort se nomme Aszaël; c'est lui qui accueille l'âme dans son passage à une vie nouvelle, et qui la conduit devant son juge. Israfil, le gardien de la trompette céleste, la fera retentir deux fois à la fin des siècles, la première pour ôter la vie à tous les êtres animés, et la seconde pour ressusciter tous les morts. Une religion sanguinaire, dont l'origine n'est pas bien connue, mais qui, chose étrange! paraît avoir de nombreuses affinités avec les mythologies du monde ancien, bien qu'elle appartienne à une contrée du nouveau monde, la religion mexicaine, a des dieux de mort et de vengeance. Celui qui préside aux sacrifices expiatoires, arrosés de sang humain, siége dans un temple dont les décorations naturelles sont faites avec des crânes humains et des ossements agencés avec art, comme celui de l'idole mexicaine que l'on voit représentée pl. III, fig. 2. A la fête de ce dieu, les prêtres accordent au peuple la rémission de ses péchés. Les temples sont ouverts à la foule repentante. Un des principaux ministres de l'idole paraît en public et sonne du cor en se tournant vers les quatre points cardinaux, d'abord vers l'orient, ensuite vers l'occident, puis vers le nord, et enfin vers le sud. On dirait qu'il veut appeler toute la terre à la pénitence. Quand il a fini de sonner, il prend un peu de poussière et la porte à sa bouche en montrant le ciel. Ceux qui assistent à cette cérémonie et qui ont quelques fautes à se reprocher, les confessent hautement, ne pouvant résister, dit-on, à la frayeur salutaire que le son du cor porte dans leur âme. Naguère, comme chez les Hindous, pour que l'expiation fût complète, un captif était immolé sur l'autel du dieu de la pénitence. Les Mexicains ont encore une autre divinité, non moins farouche que la précédente et qu'on représente sous la forme d'un serpent colossal. Au reste, tous les peuples barbares ou d'une civilisation peu avancée, tant de l'Afrique que de l'Amérique, tant de l'Orient que de l'Occident, se prosternent devant des figures monstrueuses et fantastiques qui rappellent ces chats-huants, ces asmodées, enfermés dans des tabatières d'où la pression d'un ressort caché sous la boîte les fait sortir tout à coup à la grande terreur des petits enfants. Combien de peuples, hélas! ont été des enfants en ceci et ont tremblé devant des simulacres de bois barbouillés d'ocre

(1) L'idée fondamentale sur laquelle il faut insister, dit Creuzer dans sa Symbolique, c'est comme on le voit, un dualisme de la lumière et des ténèbres, c'est une lutte entre les deux principes qui doit se terminer par la défaite des ténèbres. Ces deux principes supérieurs sont présentés comme deux êtres: Ormuzd, la pure lumière, le bon principe personnifié; Ahriman, les ténèbres, le mauvais principe, le génie du mal, devenu tel par envie, car il fut aussi bon dans l'origine. (Creuzer, *Relig. de l'ant.*, trad. par Guignaut, t. I, 1re part., p. 321.)

Les Hindous de race arienne, empruntèrent aux anciens Perses, l'idée de cette lutte entre les divinités du ciel et les mauvais génies. Indra combat à la tête des Souras, contre les Asouras ou démons conduits par Bali qui est le même qu'Ahriman.

Dans les avatars ou incarnations du Dieu sauveur Vichnou, il est constamment question des victoires que cette seconde personne de la *trimourti*, ou triade, remporte sur les méchantes divinités.

ou de vermillon? Combien d'époques ont été imbues de ces chimères et ont redouté la présence de Satan sous ses formes les plus hideuses? Le moyen âge ne croyait-il pas à l'existence réelle d'un grand démon barbu, armé de griffes, portant une queue et des cornes? Ce qu'il y a d'étrange, ce qu'il y a de fâcheux à constater pour l'honneur de l'esprit humain, c'est que les plus grands hommes n'aient pas été exempts d'une pareille faiblesse, dont on rirait sûrement si l'on ne se rappelait qu'elle a enfanté de sérieux malheurs. Mais laissons de côté ce triste sujet, et abordons un nouvel ordre d'antiquités.

En Egypte, les termes du dualisme furent personnifiés dans Osiris et Typhon, dans Isis et Nephtys, dans Horus et Apophis, tous opposés l'un à l'autre et se livrant un combat acharné. Typhon est le dieu de la mort, de la sécheresse, de la destruction et de la stérilité. Le crocodile, dont il prend la forme, rappelle le serpent ahrimanique. Observons en passant que ces deux reptiles ont été fréquemment confondus sous le nom de *dragon*. Typhon ne règne cependant pas, comme Ahriman, aux enfers. C'est Osiris qui gouverne l'empire des morts à titre de soleil infernal; mais ce titre supposant une prompte régénération, les peines de ce dieu passaient pour n'être que purgatorielles. Typhon figurait aussi parmi les divinités du polythéisme grec. Suivant Apollodore, ayant réussi à saisir Jupiter au milieu du corps dans sa lutte avec ce dieu, il lui arracha la faux dont ce dernier s'était armé pour le combattre: Voilà donc Typhon, le démon de la haine, le mauvais principe, l'emblème de la destruction, armé de cette terrible faux dont les modernes se sont servis pour caractériser la Mort. Le combat de Jupiter et de Typhon a son analogue dans beaucoup d'autres, notamment dans celui d'Apollon, dieu du jour, divinité solaire tantôt redoutable, tantôt propice (1), et du serpent ou dragon Python, chef d'une nombreuse famille de monstres destructeurs, parmi lesquels on place l'hydre de Lerne qui paraît avoir été une personnification de la *peste*(2). Les autres divinités infernales que l'on rencontre chez les Grecs sont en première ligne Aï, Aïdes, Aïdonæus, Hadès, le dieu dans lequel se personnifiait l'enfer ou bien Pluton, roi du sombre empire, opposé à Zeus ou Jupiter; puis Perséphone, la Proserpine des Latins; la Parque et les Parques, la *Kér* et les Kêres; les Erinnyes ou Furies chargées de punir les coupables; la Mort ou le Trépas, c'est-à-dire Thanatos; enfin les Morts, personnifications de ceux qui erraient sous forme d'ombres dans l'obscurité. Les Kêres cités précédemment, représentaient les causes immédiates, souvent violentes et toujours appréhendées de la mort; à ce titre elles rappellent les Daroudjs du mazéisme. Elles étaient tantôt mâles, tantôt femelles suivant le sexe de ceux qu'elles immolaient. Les Erinnyes, les Poenæ, les Alastors confondues souvent avec les Kêres, dont ils empruntaient les sinistres attributions, achevaient ceux que les divinités supérieures avaient frappés du coup mortel. Toutes ces divinités, comme les Parques et Apollon, semaient les contagions et les famines; comme les Kêres, elles inspiraient la rage des combats. Leur ressemblance avec les

(1) Apollon a eu des attributions toutes différentes et, comme le dieu des Hindous Siva, paraît avoir joué le double rôle de destructeur et de conservateur. Dans ses fonctions léthifères, il lançait ses flèches empoisonnées sur la terre pour y produire la contagion, et justifiait alors l'étymologie qu'on attribuait à son nom ἀπόλλυμι, tuer, détruire, de même que le surnom de conducteur de la Parque qui lui était quelquefois donné. A son exemple sa sœur Diane répandait les épidémies qui s'abattent sur les hommes et sur les chevaux; c'est pourquoi elle avait reçu aussi l'épithète de *destructrice* et une autre encore qui signifie *qui aime à lancer des traits.* Contrairement à ce côté malfaisant ou vengeur sous lequel il apparaissait aux hommes, Apollon prenait quelquefois le caractère de divinité salutaire, guérissant les maux des humains au lieu de les causer. L'Apollon Jasonius (Jason et Jasion ont été rapprochés d'Esculape avec beaucoup de vraisemblance) qui avait un temple nommé *Sosthenium*, près de Constantinople, était invoqué pour la guérison des maladies. Si nous rapprochons de ce fait la circonstance de l'identification de la peste avec l'hydre de Lerne, proche parente du serpent Python, nous nous expliquerons sur-le-champ le sens allégorique de la lutte d'Apollon avec ce dernier, et nous trouverons tout naturel que Constantin, ayant voulu convertir le temple païen du Sosthenium en une église catholique, l'ait consacré à l'archange saint Michel l'antagoniste et le vainqueur de Satan (c'est-à-dire du mal ou de la maladie, de la mort ou de la mortalité), personnage céleste dont les chrétiens invoquaient l'assistance toutes les fois qu'ils se croyaient menacés par quelque événement fâcheux et surtout par quelque fléau comme la peste. Dans la Danse Macabre, publiée à Troyes, chez Oudot, c'est au *grand saint Michel* que s'adressent les pécheurs effrayés de l'apparition du *bonhomme noir* dans lequel j'ai dit ailleurs qu'on pouvait voir soit une personnification du diable sous les traits d'un *Éthiopien*, soit celle du mauvais esprit (du mauvais souffle), de l'ange de la mort suivant les idées orientales, voire de *la peste* qui sévissait au temps de la *Danse des morts*, interprétations qui au fond reviennent toutes au même.

(2) Suivant la mythologie, elle était fille de Typhon et vivait dans un marais près de Lerne en Argolide. On la décrit communément comme un monstre immense à têtes de serpents. Elle enlevait les hommes et les animaux et semait autour d'elle la désolation.



diables chrétiens, avec les méchants esprits, auteurs supposés des maux dont on ne découvrait pas la cause, ne saurait échapper aux esprits pénétrants. Les Parques, déduplication de la Parque *Μοῖρα*, une des anciennes personnifications des divinités du destin, présidait aux trois parties de la destinée envisagée dans son rapport avec la durée, c'est-à-dire le passé, le présent et l'avenir. Ces mornes travailleuses sont Clotho qui tient la quenouille, Lachesis qui dévide le lin ou la soie, et la vieille Atropos, qui, armée de ciseaux, coupe le fil qui mesure la durée de la vie de chaque mortel (1). De ces trois figures, la dernière est celle qui personnifie le plus directement la mort; aussi l'auteur de la *Danse aux Aveugles* l'a-t-il introduite dans son poëme, où *Madame Atropos* prend la parole en ces termes : *Je suis la mort de nature ennemye qui tous vivans finablement consomme* (2). Pour ce qui est des Furies, que l'on disait filles de la Terre et des Ténèbres, longtemps elles jouèrent un double rôle. Tantôt c'étaient des divinités terribles, mais justes, inspirant la crainte et en même temps la vénération ; tantôt des déesses implacables, sanguinaires et cruelles, se faisant un jeu de tourmenter les hommes, et maltraitant les bons à l'égal des méchants. La crainte d'en être poursuivi introduisit l'usage des expiations. Sous ce dernier aspect, elles prirent le nom de *Furies noires ;* des reptiles ophidiens, des touffes des serpents entrelacés formèrent leur chevelure. C'est pourquoi on les désignait aussi par l'expression poétique δρακοντώδαι. Hécate, avec laquelle on les a souvent confondues, était, suivant quelques mythographes, la même que Proserpine et résidait aux enfers. Elle aussi était fille de la Nuit, des Ténèbres, et avait des serpents en guise de cheveux. Lucien y ajoute même des pieds anguiformes. On pourrait étendre davantage et varier considérablement cette nomenclature des divinités infernales, les différentes sectes philosophiques de la Grèce ayant peuplé chacune l'enfer à leur guise, suivant les traditions qu'elles avaient puisées à des sources étrangères aux croyances helléniques, notamment aux doctrines égypto-orientales. C'est même là ce qui enfanta un nouveau système de démonologie reproduisant les principaux traits du Brahmanisme et du Mazdéisme. Non seulement le mal, mais encore tout ce qui peut conduire au mal, ou plutôt tout ce qui peut nuire aux hommes, y fut transformé en génies malfaisants. Ceux-ci de l'enfer, leur séjour naturel, se répandirent sur la terre, les uns avec la charge de tourmenter et de châtier les morts, les autres avec la mission de poursuivre et d'entraîner les vivants. Ils agissaient, soit comme les instruments aveugles de la colère des dieux, soit à titre de divinités perverses, faisant le mal pour le mal, afin de satisfaire leurs mauvais penchants. Indépendamment de la Parque et des Erinnyes, que j'ai déjà citées, on rangeait dans cette classe la redoutable Némésis, les Pœnæ, les Alastors, les Hydres, les Scyllas qui, selon les idées admises à telle ou telle époque, ou par telle ou telle secte, punissaient à bon droit les hommes ou les tourmentaient sans raison, non seulement pendant la durée de la vie, mais encore après le trépas. Les Grecs reconnaissaient également, comme esprits méchants, les âmes de ceux qui avaient vécu et qui étaient morts dans le vice. Les Étrusques et les Latins empruntèrent aux Grecs une partie de ces données, mais les premiers rembrunirent les couleurs poétiques des mythes qu'ils s'appropriaient. Chez eux Mantus régnait sur les morts et correspondait à Hadès et à Pluton ; on lui associait Mania, déesse des mânes, qui exerçait le même

(1) Nous rappellerons qu'Hadès ou Thanatos, ainsi que Proserpine, en tant que Diane infernale, confondue sous le nom d'Hécate avec la sœur d'Apollon, coupait, non pas le *fil* de l'existence, mais le cheveu fatal pour donner la mort aux humains. Les rabbins ont supposé que l'ange de la mort employait aussi ce procédé qui a peut-être donné lieu aux expressions proverbiales : *On ne lui touchera pas un cheveu de la tête ; quand le diable vous tient par un cheveu*, etc.

(2) Dans les idées des modernes Hellènes, les parques Moïraï ou Mires produisent la peste. L'une porte un registre où elle inscrit le nom des victimes, l'autre est armée de ciseaux tranchants et la troisième tient un balai (Fauriel, *Chants popul. de la Grèce*, I. 1, *Disc. prél.*, p. LXXXIII-IV). Ce balai nous ramène aux sorcières des légendes. Au reste nos fées descendent des *Fata* latines et des Mires helléniques. Plusieurs divinités germaines ou celtiques sont représentées comme des fileuses.

Il existe à l'état de tradition orale, dans quelques contrées des bords du Rhin et particulièrement à Wasselonne en Alsace, une légende intitulée Les trois fileuses, *die drei Spinnerinnen*, qui rappelle les Parques et leur rôle funéraire. Ces trois fileuses de la légende se substituent la nuit, à trois jeunes filles qui filaient avec ardeur leur chemise de noce en pensant à toutes les joies de la vie, à la tulipe et à l'œillet qui fleurissent dans les jardins, au désir et à l'amour qui fleurissent dans les cœurs. Les trois fileuses nocturnes s'asseyent à leur place, elle poursuivent silencieusement la tâche commencée, et l'on devine que les trois chemises de noce vont devenir trois linceuls. C'est encore là une forme particulière de la légende des trois Morts et des trois Vifs. Ce sont trois vives remplacées par trois mortes, c'est-à-dire la mort substituée à la vie.

empire. Dans les temps anciens, à Rome, des enfants étaient immolés en sacrifice à cette Proserpine italique pour le salut des familles. Vejovis et Vedius, de même que Saturne, figuraient pareillement au nombre des divinités infernales : le nombre de ces dernières paraît d'ailleurs avoir été très élevé. Hinthia surnommée Turmucas, était, comme Mania, une sorte de reine des enfers, analogue à Proserpine. Mais une personnification plus directe de la mort, chez les Étrusques, est celle qui emprunte la figure d'un vieillard barbu, armé d'un marteau ou d'une sorte de pioche dont il frappe ceux qui sont désignés au trépas. Quelquefois il a des ailes, porte un marteau placé sur l'épaule, ou tient un aviron. Il s'appelle Charon, Charun. Quelques uns ont reconnu cette divinité léthifère, dans une figure que j'ai reproduite Pl. I, n. 6. D'autres ont pris cette figure pour la représentation du Mercure étrusque. Il y a, du reste, beaucoup d'incertitude et un grand désordre dans tout ce qui concerne les personnifications indirectes de la mort ou de l'enfer du culte étrusco-latin. Quoi qu'il en soit, les victimes de Charon ou Charun, dont je parlais tout à l'heure, étaient conduites au séjour des Mantus par deux génies, l'un de couleur blanche, l'autre de couleur noire (Pl. I. fig. 2, 3), sûr indice du partage de ces génies conducteurs en deux classes, les bons et les mauvais. Suivant la vie que le défunt avait menée ici-bas, les premiers ou les seconds lui servaient de guides (1). Ils s'attelaient au char qui emportait l'ombre à sa dernière demeure ou bien accompagnaient cette ombre montée sur le cheval de la Mort (2), comme on le peut voir Pl. I, fig. 5, dans un dessin tiré de Creuzer, lequel représente le départ d'un défunt pour le séjour des Mânes (3). Ici c'est le bon génie qui conduit par la bride le cheval du voyageur, le mauvais génie marche en arrière, portant d'une main le lourd marteau et couteau, dans l'autre main le glaive. Ailleurs ils sont disposés en sens inverse. Souvent, comme dans les mythes du Zend-Avesta, ils semblent se disputer la conduite de l'ombre. L'ange de malheur accourt pour se saisir du personnage qu'emmène l'ange de lumière (4). Selon Creuzer, l'allégorie des deux coursiers blanc et noir, dans le Phèdre de Platon n'est pas autre chose qu'une élégante traduction, en beau style attique, de ces symboles qui furent communs à presque tous les cultes de l'Orient, de l'Égyte, de la Grèce et de l'Italie, que les chrétiens eux-mêmes s'approprièrent et qu'ils exprimèrent sous des formes diverses dans plusieurs de leurs conceptions allégoriques, non sans reconnaître implicitement la relation des personnifications du bon et du mauvais principe avec les personnifications du jour et de la nuit, que le moine de Barlaam, suivant un passage de la Légende dorée, a représentées à sa manière, dans un apologue, sous la figure de deux rats, l'un blanc, l'autre noir.

Quant aux doctrines étrusques sur les peines infernales, elles sont semblables à beaucoup d'autres dont on a déjà parlé. Des Furies ou Génies funèbres féminins, les cheveux épars et les bras dardant des vipères enroulées autour d'eux, tourmentent les hommes coupables et les entraînent dans l'empire des Mânes (5). Là encore des démons à têtes d'animaux partagent avec ces furies le soin de châtier les coupables. Chez les Latins, on retrouve la plupart des fables du polythéisme grec. A Rome on appelait les âmes des morts *Lemures*, et on en distinguait de deux sortes : les premières, appelées *Lares*, *Mânes*, ou dieux domestiques, bienfaisants et paisibles, étaient les âmes des ancêtres auxquelles on rendait un culte. Les secondes, nommées *Larves* ou *Lemures*, malfaisantes et inquiètes, étaient les âmes des méchants ou bien celles des hommes qui, ayant péri de mort violente, n'avaient pu recevoir les honneurs de la sépulture. Sans cesse agitées et animées du désir de nuire, elles effrayaient les vivants de leurs hideuses apparitions. Les Mânes différaient des Lémures en ce que les Lémures étaient considérées comme des divinités infernales, tandis

(1) Servius nous dit en effet : « Quum nascimur, duos genios » sortimur; unus hortatur ad bona, alter depravat ad mala, quibus » assistantibus post mortem aut associemur in meliorem vitam » aut condemnamur in deteriorem (*ad. Virg. Æneid.*, VI, 743). C'est bien là encore ce génie *albus* et *ater* comme s'exprime Horace (Epist. II, 2, v. 187.)

(2) L'existence du cheval de la mort dans la mythologie des anciens et particulièrement dans celle des Grecs, a été mise en doute par M. Letronne (*Voy.* Lettre à M. Ph. Lebas sur le tombeau de deux cavaliers athéniens, Melanopos et Macartatos, dans la *Revue archéologique*, V[e] année, 1[re] partie, p. 353.

(3) Bas-relief d'une urne d'albâtre. Micali CIV, 1, Coll. Inghirami Ser. I, pl. 8 et Creuzer, *Rel. de l'ant.*, pl. 2[e] cah. fig. 591 (a).

(4) *Voy.* Creuzer, *Relig. de l'ant.*, 2[e] cah. des pl., fig. 192, pl. CLIV.

(5) *Voy.* Creuzer, *Relig. de l'ant.*, t. II, 2[e] part., 2[e] sect. *Notes du livre* V[e], p. 1206-1207.

que les Mânes passaient pour vivre dans les airs d'une vie invisible. Cependant les noms de génie, de mâne, de larve, de lémure, finirent par s'identifier avec celui de démon et présentèrent à l'esprit, avec les idées d'âme, d'ombre, de mort, celles de dieu ou de génie de la mort, de divinité infernale, de principe malfaisant.

Jusqu'ici les dieux de l'enfer et des ténèbres, de la vengeance et de la destruction, ne sont, pour la plupart, que des personnifications *indirectes* de la mort. Celles que l'on pourrait appeler *directes* sont en plus petit nombre. Nous savons déjà que, dans le polythéisme gréco-romain, la Nuit a deux enfants, deux frères jumeaux, le Sommeil et la Mort (1). La Mort, en grec, est du genre masculin, c'est proprement le *trépas* (Θάνατος, thanatos). Hésiode a fixé le séjour de cette divinité dans les enfers. C'est là, suivant la fable, qu'Hercule l'enchaîna avec des liens de diamants lorsqu'il vint délivrer Alceste. Cette antique tradition fut consacrée par Euripide qui mit en scène le personnage de Τάναθος, la Mort ou plutôt le *Trépas*. Les Grecs, dans leur culte, n'invoquaient point cette cruelle divinité, bien qu'elle eût un rôle à jouer dans leur théogonie ; mais chez les peuples italiques, on immolait des victimes à la Mort pour l'apaiser et détourner ses coups. D'après Philostrate *(Vit. Apollon*, v. 4), les habitants de Gades, qui la redoutaient extrêmement, chantaient des péans en son honneur. Il est avéré toutefois, et c'est Plutarque qui nous l'apprend (*Vit. Agis* et *Cleom.*), que les Spartiates aussi bien que les habitants d'Elie lui consacrèrent des statues. Thanatos en avait une à Sparte, et il est figuré sur plusieurs monuments. Akeriunamen, chez les Sabins, était un dieu spécial de la mort. Les peuples italiques reconnaissaient comme personnification de la funeste divinité, *Mors* ou *Morta* ou *Morsa*, forme italique de Μοῖρα, laquelle était désignée sur les monuments étrusques par le nom de *muira* qui n'est qu'une altération de Μοῖρα ; les Romains l'appelaient encore *Libitine* et *Nœnia*. Ce dernier mot revient à celui de *Finis* qui signifie la fin de toute chose. La déesse *Nœnia* avait un temple à Rome non loin de la porte Viminale. Les chants lugubres (*nœniæ, nœnias*) qu'on faisait entendre en conduisant les corps au bûcher prirent d'elle leur nom.

La mort, ainsi que les divinités qui la représentaient plus ou moins directement, fut confondue avec l'enfer et avec les souverains de l'enfer, les dieux, les juges du sombre empire. C'est ainsi que Thanatos, Hadès, Pluton, Orcus, Mandus, Vedius et quelques autres devinrent autant de personnifications de la mort et échangèrent indistinctement les traits qui avaient servi originairement à caractériser leur individualité. Bien plus, ces divinités ou plutôt l'essence de ces divinités fut identifiée avec celle des morts, âmes, ombres, génies, mânes, larves, lesquels se confondaient eux-mêmes avec les démons, et il s'ensuivit un mélange, un amalgame qui prépara la formation d'un nouveau type de la mort, type dont se sont emparés les chrétiens, et qu'ils ont complété à l'aide de données puisées à différentes sources et principalement aux sources orientales : mais n'anticipons pas sur cette matière, car il nous reste à parler des Hébreux.

Les Hébreux, dès la plus haute antiquité, avaient, au lieu d'une personnification *directe* de la mort, un ange de la mort. Mais ce peuple, de retour de sa captivité à Babylone, rapporta en Judée un grand nombre de croyances empruntées à la religion mazdéenne, croyances qui paraissent lui être restées étrangères au temps de Moïse et des Juges. De ce nombre sont celles qui ont trait au dogme des châtiments, à l'idée de l'enfer et au caractère de l'ange de la mort. Ainsi que l'a fort bien démontré de nos jours un écrivain philosophe, M. Alfred Maury, le Pentateuque n'admet qu'un principe éternel, source de bien et de mal qui existe dans la volonté suprême de Dieu. L'homme, en désobéissant aux ordres de Jehovah, attire sur lui le châtiment de son insubordination ; mais Jehovah lui-même, pour éprouver sa vertu, cherche à le faire faillir. Si donc la chute du premier homme est le résultat de la séduction du serpent, la séduction du serpent n'est que la manifestation de la volonté de Dieu. Le reptile de la Genèse n'est donc point une métamorphose de l'esprit du mal, mais seulement une créature devenue l'instrument passif du Très-Haut. Le mal proprement dit, pour les anciens Hébreux, n'était qu'un châtiment dont l'ange de mort

(1) Voilà pourquoi Georgius Leontinus dans son extrême vieillesse avait coutume de dire quand on l'éveillait : *Le sommeil a voulu me donner à son frère*, faisant entendre par là qu'en raison de son grand âge, il croyait avoir été sur le point de passer dans les bras de la mort. On sait que Platon appelait la vie de l'homme : *Une veille.*



(*Malach Hammaveth*) était habituellement le ministre. Celui-ci, agissant comme l'envoyé de Jéhovah, punissait impitoyablement dans les enfants les crimes des pères, et dans le peuple les délits des chefs (1). « Quand il y aurait mille anges de la mort, dit le livre de Job (XXXIII, 23), nul ne le frapperait s'il pensait » dans son cœur retourner au Seigneur. » Un autre passage du même livre nous prouve également que cet ange de malheur, qui y est appelé Satan (c'est-à-dire *adversaire de l'homme*), loin d'être l'ennemi de Dieu, faisait partie de ses serviteurs (2). C'était à lui qu'il appartenait de déchaîner les fléaux et d'envoyer sur la terre les maladies contagieuses. La peste qui ravagea le peuple d'Israël, à la fin du règne de David, fut attribuée à son pouvoir. Mais les docteurs juifs ayant cherché à mettre d'accord avec les faits consignés dans la Genèse les mythes étrangers que le peuple hébreu avait accueillis, Satan finit par représenter le mauvais principe, à l'influence duquel devait être attribuée la faute du premier couple; il fut dès lors identifié avec le serpent tentateur de la Genèse, et devint ainsi une pâle copie d'Ahriman et de Typhon, également représentés sous la forme d'un serpent ou d'un dragon. Dans la hiérarchie établie entre les suppôts de Satan, à l'instar de celle que le zoroastérisme avait établie entre les dews, Satan fut considéré comme le chef des anges coupables, et reçut en conséquence un nom spécial, le nom de Samaïl ou Samaël (*poison de Dieu*) qui paraît avoir été donné aussi antérieurement à l'ange de la mort. Les Rephraïm coupables avaient pour chef un prince de l'*Abbadon* (séjour des coupables que l'on distinguait du *Cheol*, demeure souterraine des morts en général, baptisé par les anciens Hébreux du nom de *pays des ténèbres* et d'*ombres de la mort*), appelé *Moth*, la Mort ou Bélial qui présidait à l'abîme. Dans le livre de Tobie, le démon, qui étouffait les maris de Sara, s'appelait Asmodaï, mot qui signifie *exterminateur*. Dans l'Apocalypse, saint Jean fait mention d'un autre démon appelé *Abaddon*, mot dans lequel les savants ont reconnu la transcription araméenne du grec Απολλῦων qui signifie *destructeur*. Toutes ces épithètes conviennent parfaitement à des envoyés de la Mort, aux maladies, à la peste. Les sectes judaïco-orientales, qui se formèrent dans la Syrie et dans la Palestine, un ou deux siècles avant l'établissement du christianisme, mêlèrent les idées des philosophes grecs à celles que les Juifs avaient rapportées de la Perse et de l'Assyrie. D'après Josèphe, les Esséniens s'étaient fait des tourments de l'enfer à peu près la même idée que les anciens poëtes nous ont donnée du Tartare et du royaume de Pluton. Mais ce sont principalement les chrétiens qui ont profité de ces conceptions en les amalgamant avec un grand nombre de données empruntées aux dogmes égyptiens, gréco-juifs, hindous et mazdéens. La trace de ces emprunts est partout évidente. Les premiers adeptes du christianisme, imitant en cela les Juifs, c'est-à-dire transformant volontiers les divinités étrangères en mauvais anges, pour les vouer à l'animadversion des peuples, plaçaient ces divinités dans la demeure infernale, et c'est là ce qui les conduisit à identifier à l'esprit du mal plusieurs dieux païens. Satan reçut les noms de Bélial, d'Æthiopis, d'Ægyptius (3); il eut pour associés ou pour sosies infernaux d'anciennes personnifications appartenant à divers polythéismes, par exemple, Beelzébuth ou mieux Beelzeboul, le principal dieu des Phéniciens (4), puis Hadès et Thanatos, l'Enfer et la Mort de la théogonie des Grecs. La descente de Jésus-Christ aux enfers rappela la lutte du bien et du mal, représentée dans une foule de mythes. Vaincu par le Sauveur, le méchant Hadès s'écrie avec rage, en s'adressant à Thanatos: *Je suis perdu, voilà le Nazaréen qui ébranle les lieux infernaux, qui me perce le flanc et qui ressuscite un mort par sa voix* (5). A la fin du XII[e] siècle on faisait encore parler Hadès, et l'on mettait dans sa bouche

(1) Déjà dans les Proverbes (XVII, 11) il reçoit le nom d'*ange sans miséricorde*; plus tard il est appelé *ange pervers* et prend un caractère analogue à ce dernier nom dans le livre de Job (II, 1), aussi bien que dans les Rois (III Reg. XXII, 21), tout en continuant de figurer parmi les serviteurs de Dieu.

(2) Remarquons que, dans certaines légendes émanées des chrétiens d'Égypte, la mort apparaît aussi comme un des serviteurs de Dieu le père. C'est le rôle qu'elle joue dans le récit, en copte, de la mort de Joseph de Nazareth, où Jésus-Christ raconte qu'il trouva la Mort derrière la porte où elle s'était réfugiée, *seule et toute tremblante*. C'est alors qu'il s'adresse à elle, lui enjoint d'exécuter les ordres de Dieu le père et d'avoir soin de Joseph, père de Jésus-Christ suivant la chair.

(3) Selon M. Alfred Maury, ce nom d'*Æthiopis*, d'*Ægyptius* que recevait le diable chez les chrétiens, donne à penser qu'on l'assimilait à Typhon.

(4) Son nom signifie le seigneur du ciel. Dans le nouveau Testament, Satan, Beelzébuth sont les princes de la Mort et de l'Enfer.

(5) C'est saint André de Crète qui, personnifiant la Mort et l'Enfer sous d'antiques dénominations, fait parler ainsi Hadès, au

d'inutiles et impuissantes réclamations contre la destruction de son enfer. Pendant longtemps certains néophytes continuèrent de donner à Satan le nom de Thanatos. On reconnaît ces deux divinités païennes dans le dessin que nous avons tiré de la Danse Macabre (édit. de Jacques Oudot, Troyes) (voy. pl. III, fig. 19), dessin remarquable par sa conformité avec le passage si connu de l'Apocalypse : *En même temps je vis venir un cheval pâle, et celui qui le montait s'appelait la Mort, et l'Enfer le suivait.* Ici, en effet, la Mort, Thanatos, nous apparaît à cheval sous la forme d'un squelette ; l'Enfer, Hadès, est derrière elle, figuré par une énorme gueule de dragon qui s'entr'ouvre et laisse échapper des flammes à travers lesquelles on aperçoit les damnés qui s'agitent. Au reste, par une assimilation à peu près analogue à celle qui avait eu lieu chez les Grecs, les mots de Mort, Péché, Enfer, Chéol, Satan, Bélial, Beelzébuth, Samaël, Thanatos, Hadès, Diable et Démon devinrent tous synonymes de puissance malfaisante chez les chrétiens qui les prenaient indifféremment l'un pour l'autre (1). Le Diable, en grec Διάβολος (mot qui n'est que la traduction de celui de Satan), est l'une des dénominations qui ont acquis le plus de célébrité. Elle figure dans notre langue, ainsi que le mot *Dieu*, parmi les exclamations familières ; elle s'emploie en outre dans une foule de locutions proverbiales. Les autres formes sont plus érudites et moins connues. Thanatos et Hadès n'effrayeraient plus personne ; les savants seuls ont la clef de leur signification, et je ne crois pas que les savants de nos jours aient grand'peur du diable. Cependant le diable chrétien réunit tous les traits capables d'inspirer la terreur. Rien n'a été négligé pour le rendre redoutable. Il siége dans l'enfer, les ténèbres extérieures, lieu d'éternels supplices (car le christianisme a imaginé l'éternité des peines de l'enfer) au milieu d'une quantité innombrable de démons qu'il gouverne et dirige avec l'intention formelle de nuire aux hommes et de braver le pouvoir du Très-Haut. Pour peupler son empire et enlever des âmes à son souverain maître, il n'est sorte d'embûches qu'il ne tende aux humains. Tantôt il les domine par sa colère, tantôt il les captive par sa douceur. Véritable Protée, il prend toutes les formes et peut même, à son gré, se donner un aspect séduisant ; mais son véritable type n'en est pas moins celui de l'être dégradé par l'exercice constant d'une volonté malfaisante. Représenté d'abord hideux et décharné, et comme une espèce de squelette de couleur sombre pareil à un Éthiopien (2), quelquefois aussi comme ange déchu avec les traits de l'homme, il finit par tomber dans le fantastique où les vieux ressouvenirs des anciens cultes, mal digérés au milieu du jeûne et de la solitude, plongeaient l'imagination des moines et des saints. Il en fut de même à l'égard du royaume infernal. Les Pères de l'Église, entre autres Eusèbe, saint Justin, saint Grégoire et saint Clément d'Alexandrie s'appuient sur la philosophie et sur la poésie des Grecs pour justifier la peinture qu'ils ont tracée de l'enfer et des tourments que les damnés endurent sous la griffe des suppôts de Satan et de Satan lui-même. Dans l'Apocalypse, on rencontre tout un système de démonologie qui rappelle les conceptions du zoroastérisme. Michel et les anges y combattent le Dragon, et ce grand dragon, cet ancien serpent, appelé Diable et Satan, emblème de la mort et du péché, est vaincu et succombe (3). Le

---

moment où Jésus arrive dans le séjour infernal. Dans l'Apocalypse, aussi bien que dans l'évangile de Nicodème, composé vers le ve siècle, on voit les deux personnages mythologiques apparaître comme des soldats de Satan.

(1) La Mort était prise pour l'enfer, ou Satan, ou le péché par les premiers écrivains de l'Église. Tertullien, voulant désigner les portes de l'enfer, parle des portes de la Mort (*de Carn. Resurrect.*, c. XLIV). Certaines inscriptions chrétiennes donnent à la Mort l'épithète d'*impie*, qui s'appliquait au diable et à l'enfer. Les orateurs de la foi nouvelle s'écriaient, dans leur style figuré, que Jésus-Christ avait *brisé les portes de l'enfer*, qu'il avait foulé aux pieds la *Mort*, vaincu *Satan*, ce qui justifiait ces paroles du prophète Osée, rapportées au Christ : Je serai ta mort, ô Mort ; Enfer, je te dévorerai. *Ero mors tua, o Mors ; morsus tuus ero, Inferne.*

(2) A cause, sans doute, des noms d'Ægyptius, Æthiopis qu'on lui donnait, ainsi que je l'ai dit plus haut, et comme conséquence de son assimilation au dieu égyptien Typhon. Ce mode de représentation fut surtout en vogue pour représenter les diables, en général, à l'époque où les chrétiens s'habituèrent à voir dans les Mores, les Sarrasins des ennemis de Dieu, des suppôts de Satan, qu'ils devaient combattre avec toute l'ardeur qu'une âme pieuse doit mettre à repousser le démon.

(3) « Et factum est prælium magnum in cœlo ; Michael et angeli » præliabantur cum *dracone*, et *draco* pugnabat et angeli ejus... et » projectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur Diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem. » (*Apocalyps.*, XII, 7, 9.). Ces mots *serpens antiquus* prouvent l'identification de Satan, *diabolus*, du dragon avec l'ancienne figure d'Ahriman. La gueule du dragon figurait l'enfer, au moyen âge, dans les représentations des mystères, qui avaient lieu sur des échafauds. Cette gueule du dragon s'ouvrait et se refermait à volonté pour laisser entrer ou sortir les acteurs jouant le rôle de damnés ou de démons. Mais, sous cette forme encore de monstre ou de dragon, l'*enfer* c'était la Mort. Saint Cyrille de Jérusalem dépeint, en effet, celle-ci

rôle que jouent les démons à l'égard des chrétiens est analogue à celui que les Grecs attribuaient aux larves et aux furies. Suivant l'expression énergique de saint Bonaventure, *ils portent l'enfer avec eux*, et, comme le dit encore le même écrivain, ils souillent le cœur de l'homme, troublent ses veilles et lui tendent sans cesse des piéges à l'effet de lui faire manquer sa fin (1). La plupart des légendes concordent avec cette description. On y voit les pourvoyeurs de l'enfer sans cesse en lutte avec les pourvoyeurs du paradis (2). Les monuments figurés du moyen âge et ceux des premiers temps de la Renaissance offrent souvent à nos regards, à côté du lit d'un mourant et au milieu d'une légion de diablotins bizarrement pourvus de têtes d'animaux, comme les dieux égyptiens ou les démons étrusques, un grand diable cornu, armé de griffes, avec des ailes de dragon qui semble guetter au passage l'âme du moribond prête à s'envoler. J'ai trouvé dans l'édition de la Danse Macabre de Jacques Oudot (Troyes) en tête du Débat du corps et de l'âme, une gravure représentant une âme humaine aux prises avec les estafiers de la milice infernale. Cette âme est figurée sous les traits d'un petit enfant nu; elle vient de quitter son enveloppe mortelle, le corps qui gît misérablement au fond de la tombe enveloppé dans son linceul. Les trois démons qui la guettaient au passage la martyrisent cruellement et cherchent à s'en emparer. Un ermite, l'ermite de la Vision, assiste tranquillement à cette scène; il tient un livre dans ses mains et paraît plongé dans une méditation profonde (voy. pl. III, fig. 18). Tel était le singulier combat qu'on se persuadait avoir lieu en réalité auprès du lit de tout chrétien mourant (3). Pour que le vulgaire en retirât une leçon profitable, on se plaisait à le mettre très souvent en scène, *par personnages*, dans les cortéges, les *montres*, les ballets ambulatoires des fêtes semi-religieuses, semi-profanes, ainsi que dans les Mystères. La Fête-Dieu d'Aix, si féconde en pieux amusements, et qui évoquait aussi le souvenir de la Mort fauchant les humains, offrit au peuple ce genre de spectacle dans deux de ses épisodes les plus animés, qu'on appelait *Lou grand juec deis diables* et *Lou pichoun juec deis diables*, autrement dit l'*armetto* ou la petite âme. D'un autre côté, les arts du dessin, de la peinture et de la sculpture en multiplièrent partout les représentations. La *Complainte de l'âme damnée*, que l'on a aussi réunie souvent à la Danse Macabre, est encore une des nombreuses pièces de l'anthologie infernale composée pendant ces temps de superstition.

A dater de la période byzantine, il se fit un mélange curieux entre les idées grecques et les idées chrétiennes. Ce mélange est empreint dans les monuments exécutés par la main de l'homme comme dans les œuvres de sa pensée. Les écrivains religieux ne faisaient aucune difficulté de citer les auteurs païens à l'égal des Pères. Ne savons-nous pas qu'au XVIe siècle encore il était question des triomphes de César et de l'enlèvement de Déjanire dans les livres de piété (4)? Mais ce fut bien autre chose quand l'astrologie, la divination et l'alchimie, cultivées depuis longtemps parmi les Juifs, se propagèrent chez les chrétiens et vinrent ajouter leurs incohérentes rêveries à la somme des erreurs populaires. Le génie seul sut débrouiller ce chaos; seul il sut en tirer des conceptions sublimes, des conceptions pleines de hardiesse et d'originalité. La légende de Faust, devenue très populaire en Allemagne, au XVe siècle, mais évidemment plus ancienne, telle qu'elle nous est parvenue poétiquement et philosophiquement interprétée par Gœthe dans deux drames célèbres, peut nous donner une idée de la fusion étrange qui s'était opérée entre les éléments de l'ordre ancien et ceux de l'ordre nouveau. Chose digne de remarque, l'alchimie, comme

---

comme un monstre qui dévorait les hommes jusqu'à l'arrivée du Christ. Cette image se retrouve dans les vers de Silius Italicus :

> Mors graditur, vasto pandens cava guttura rictu
> Casuroque inhiat populo, tunc luctus et atri
> Pectora circumstant planctus, mœrorque dolorque.

Par une figure analogue, on comparait l'enfer à un monstre dont la gueule était prête à nous engloutir. On voit cette gueule béante dans une gravure de la Danse Macabre, publiée chez J. Oudot, à Troyes, dont j'ai donné copie, pl. III, fig. 19.

(1) *Compendium theologiæ veritatis*, lib. II, cap. 26.

(2) Dans la vie de saint Baronius, il est dit que saint Raphaël fut obligé de défendre l'âme de ce saint contre deux horribles diables d'un aspect effrayant qui prétendaient l'entraîner en enfer; démons auxquels vinrent s'adjoindre quatre autres, noirs comme des nègres, et qui déchiraient la malheureuse âme avec leurs griffes. (Bolland, act. 25, Mart. p. 570-571.)

(3) Dans la cinquième image de la première édition xylographique (gravée en tables de bois) du livre intitulé : *Ars moriendi*, ou *de Tentationibus morientium*, qui se trouve à la Bibliothèque royale de Dresde, on voit trois grands diables fort grotesques qui s'acharnent contre un mourant couché sur son lit de douleur. La disposition de ce dessin est des plus curieuses.

(4) Voyez précédemment p. 18, note 2.

nous le verrons bientôt, n'est pas même restée étrangère à la Danse des Morts, et les faits et gestes d'un chercheur du grand œuvre ont été rattachés à l'histoire de la Danse Macabre. Jusqu'au XVIe siècle, la forme sous laquelle furent représentés les diables subalternes, aussi bien que leurs chefs, augmenta toujours en laideur et finit par n'être plus qu'une figure fantastique et ridicule, digne de prendre place dans le panthéon des Hindous. Il en fut de même de la peinture des supplices infernaux. Ces tableaux, esquissés par des autorités de l'Église, comme saint Justin, saint Irénée, saint Tertullien, saint Lactance, saint Athanase, saint Basile, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Isidore de Séville, saint Jérôme, saint Bonaventure, saint Antoine, saint Bernard, etc., firent une telle impression sur l'imagination des hommes, qu'elles finirent par revêtir à leurs yeux les caractères de la réalité. Il en résulta un grand nombre de visions et d'extases, par exemple, celle dont parle saint Cyrille de Jérusalem, celles de Bernold, de Charles le Gros, d'Albéric, de Tundal, etc., qui inspirèrent à Dante l'idée de sa Divine Comédie (1). C'est dans ce poëme immortel que toutes les croyances matérialistes relatives aux dogmes de l'enfer sont exposées avec une énergie de style et une puissance d'effet qu'aucune autre plume n'a jamais su atteindre. De même que nous retrouvons dans l'enfer de la Divine Comédie, à côté des créations fantastiques du moyen âge (2), les types fabuleux d'une époque antérieure, notamment le Minotaure, les Centaures, Cerbère, puis les Furies ceintes d'hydres vertes et coiffées de cérastes; de même nous retrouvons, à côté du poëte chrétien qui représente les temps modernes, le poëte païen qui représente l'antiquité, alliance qui allait bientôt recevoir une consécration définitive dans le pacte artistique de la Renaissance. C'est sous la conduite de Virgile que Dante visite ces sombres régions où l'esprit du mal, le démon, vient se personnifier dans *il gran Verme*, colosse serpentiforme qui rappelle les figures emblématiques d'Ahriman et de Typhon.

Nous venons de passer en revue quelques uns des principaux mythes auxquels l'idée de la mort a donné naissance; maintenant il s'agit de savoir comment les différentes personnifications d'êtres abstraits, qui se rencontrent dans ces mythes, ont été représentés matériellement par la main des artistes. A cet égard, je crois pouvoir établir qu'il a existé deux systèmes d'interprétation bien tranchés : l'un qui cherchait à adoucir autant que possible ou à dissimuler complétement le côté terrible et repoussant des images qu'enfantaient les croyances religieuses ou les méditations philosophiques; l'autre qui s'attachait au contraire à le faire ressortir et même à le rendre plus hideux et plus repoussant encore. Dans le premier, c'est le sentiment artistique qui se manifeste et prédomine; dans le second, c'est le sentiment religieux. De ces deux systèmes, l'un appartient à l'antiquité classique, au polythéisme gréco-romain. Il reprit faveur chez les modernes, au temps de la Renaissance, par l'alliance qu'il contracta avec l'art chrétien. L'autre est propre aux peuples enfants, aux peuples primitifs, dont la civilisation est restée enchaînée aux mains des prêtres, et dont les idées ont été constamment tournées vers les pratiques extérieures du culte. Enfin, pour tout dire, l'une s'adresse aux esprits cultivés, délicats, sensuels, qui sont particulièrement amoureux de la forme, de la beauté plastique; l'autre, aux imaginations populaires, fortes, avides, mais incultes, qui demandent avant tout des peintures vives, des tableaux émouvants, du relief et même de l'exagération, pour être aptes à saisir le sens moral du sujet auquel on prétend les intéresser. C'est ainsi qu'en l'absence de tout secours artificiel,

(1) Faust, dans la légende, après avoir été transporté par Beelzébuth dans les airs, s'endort et voit l'enfer en songe. Ensuite, montant avec Mephistophelès sur un char attelé de deux dragons, il va rendre visite aux astres.

(2) Les créations fantastiques reposaient ordinairement sur quelque fait naturel mal interprété. Les descriptions naïves et innocemment mensongères des voyageurs, concernant la topographie et surtout la zoologie des lieux qu'ils avaient visités, fournissaient chaque jour, aux savants du moyen âge, de nouveaux problèmes à résoudre et ne contribuèrent pas peu à les induire en erreur. Comme, dans ces temps d'ignorance, toute chose qui ne pouvait s'expliquer par les connaissances acquises jusque-là, ou du moins par les croyances universellement répandues, passait pour avoir une origine dangereuse et surnaturelle, on vit dans les faits les plus simples de l'histoire naturelle des merveilles qui supposaient l'intervention d'une puissance redoutable. Là où la nature s'était montrée bizarre, extravagante, gigantesque et en quelque sorte hostile à l'homme par les dangers qu'elle semait à chaque pas devant lui, apparaissait l'enfer avec les bizarres transformations de ses hôtes malfaisants. Pour se faire une idée de la crédulité des hommes les plus instruits de cette époque, il suffit de jeter un coup d'œil sur les diverses encyclopédies et cosmographies écrites du VIe au XVIe siècle, notamment le *Trésor*, de Brunetto Latini, auteur du XIIIe siècle, qui fut, comme on sait, le maître du poëte florentin auquel il fournit la plupart des idées zoologiques qui ont peuplé la Divine Comédie d'animaux monstrueux et fantastiques.

les aspérités, les saillies anguleuses de la muraille servent de points d'appui pour monter au faîte de l'édifice. Chose digne de remarque, c'est dans les religions où le mysticisme domine que le système de représentation figurée atteint souvent au plus grossier matérialisme. Les monuments créés sous l'influence des cultes de Brahma, de Zoroastre, d'Osiris, non seulement ceux des pays où ces cultes prirent naissance, mais encore ceux des contrées où s'introduisit un reflet des mêmes croyances, présentent généralement, à travers une physionomie grandiose et imposante, un caractère d'extravagance et de bizarrerie qui a suffi pour que les nations parvenues à un haut degré de culture ne voulussent point y reconnaître le type du beau. Par une loi analogue à celle qui rapproche la vieillesse de l'enfance, tout ordre de choses qui finit est à peu près au même niveau que l'ordre de choses qui commence. Aussi rencontre-t-on, chez les Grecs et chez les Romains, dès les premiers symptômes de décadence et comme manifestations de l'esprit religieux et populaire, certaines créations qui portent ce cachet d'étrangeté et d'imperfection que l'invasion de la barbarie et le retour à de naïves croyances imprimèrent plus fortement encore aux monuments des premiers âges du monde chrétien, comme en partie à ceux des siècles qui suivirent. L'influence des dogmes orientaux, particulièrement de l'antagonisme mazdéen, réussit à mettre en honneur la laideur fantastique dans les produits de l'art. L'exaltation religieuse, qu'il faut attribuer à cette influence, amena l'exagération des formes dans les représentations iconologiques des mystères sacrés. Il est hors de doute que les prêtres, pour donner plus d'autorité à leur enseignement par le prestige de la terreur, engagèrent les artistes comme les écrivains à outrer les moyens d'expressions et à choisir des sujets inspirant l'effroi. C'est là ce qui a produit, indépendamment des monuments les plus hideux du brahmanisme hindou, du mazdéisme persan et du bouddhisme chinois, les œuvres mélancoliques de l'Égypte, les sombres peintures de l'Étrurie et la plupart des ouvrages des derniers temps de l'antiquité classique, qui représentent des divinités infernales ainsi que des scènes de transmigration et de châtiment dans les lieux souterrains. C'est là enfin ce qui a causé la prédilection des chrétiens de la période byzantine et du moyen âge pour ces compositions tragiques et effrayantes, pour ces types monstrueux et fantastiques employés pendant plusieurs siècles à la décoration des églises, et fournissant des motifs d'architecture qui constituent tout un système de démonologie, tout un amas grotesque de superstitions, produit de la crédulité du monde ancien et de l'ignorance du monde nouveau. En puisant à ces sources diverses, peut-être trouverai-je des témoignages révélateurs de la voie que les artistes ont suivie et des éléments dont ils se sont inspirés pour arriver à ces bizarres représentations de squelettes que l'esprit du catholicisme a multipliées de toutes parts. C'est dire que ce que j'ai déjà fait pour le texte de la Danse des Morts, je vais l'entreprendre pour les images de cette danse.

Trois choses dans ces images frappent d'abord notre attention. Ces trois choses sont : 1° le squelette ou cadavre décharné en lui-même ; 2° sa réunion à un personnage vivant ; 3° le rôle qu'il joue à l'égard de ce personnage et l'attitude particulière qui lui est donnée.

Avant de discuter ces trois points, faisons une remarque importante. Distinguons deux sortes de conceptions et de représentations allégoriques de la mort : les unes faisant simplement allusion à l'idée funèbre et étant avec celle-ci dans un rapport assez éloigné ; les autres personnifiant cette idée, c'est-à-dire la convertissant en une individualité qui tombe directement sous les sens, et dont les yeux, aussi bien que l'esprit, peuvent saisir la physionomie particulière, le caractère propre, les attributs spéciaux. Les anciens ont connu ces deux modes d'interprétation, et l'emploi qu'ils en ont fait prouve que la représentation iconologique du squelette ou de quelqu'une de ses parties (lorsqu'elle n'avait point une signification naturelle) n'était qu'une allusion, un emblème de la mort, au lieu d'en être une personnification. En effet, comme divinité, la mort n'a jamais revêtu la forme du squelette chez les peuples mêmes qui se la figuraient volontiers hideuse et repoussante. Dans son identification ou assimilation aux puissances infernales, elle emprunte généralement des traits propres à inspirer l'effroi, mais elle ne devient pourtant ni un squelette aride, ni une momie desséchée, ni un cadavre aux chairs humides et pantelantes. Chez les Hindous, le couple redoutable de Mahadeva-Roudra-Cali, destructeur et vengeur, et de Devi-Roudrani-Cali, déesse de la mort et des larmes, n'évoque le souvenir de la dépouille humaine que par ses attributs

(Voy. Pl. I, fig. 7). La représentation iconologique du triangle avec la flamme (Pl. I, fig. 8), qui est encore un des symboles de leur culte, prouve, malgré la tête de mort posée sur la carapace de la tortue, que l'idée de la régénération y domine les idées de mort et de néant. En Egypte, on ne trouve point sur les monuments de squelettes représentant de funèbres divinités. On n'en a pas encore trouvé, non plus, ayant cette signification, soit chez les Grecs, soit chez les Etrusques, soit chez les Latins. La mort, qu'elle soit Μοιρα ou χηρ ou θανατος Μοῖρα ou *Mors*, ou *Lethum*, n'est jamais figurée d'après le système de représentation particulier à la symbolique chrétienne. D'où vient, dira-t-on, que donnant à la mort ou à ses divinités correspondantes un caractère éminemment redoutable, on ne se soit pas proposé d'augmenter la terreur que de telles puissances inspiraient, en choisissant, pour les représenter, l'image la plus propre à faire une vive impression sur l'homme, l'image de son néant? Plusieurs circonstances nous expliquent cette anomalie.

Longtemps d'abord la manière dont se pratiquaient les funérailles empêcha qu'on n'eût occasion de voir un corps réduit à l'état de cadavre ou de charpente osseuse. Le feu dévorait l'enveloppe mortelle, et ce qui en restait, l'*ossilegium*, amas d'ossements calcinés recueillis dans un linge noir après avoir été arrosé de vin, de lait et d'eau ne pouvait donner une idée du squelette, et encore moins suggérer la pensée de faire de ce squelette la représentation complète et figurée du mort ou de la mort. Bien plus, chez beaucoup de peuples, et plus particulièrement chez les Orientaux, les cadavres étaient réputés chose impure. C'était une opinion qui avait cours parmi les anciens, qu'un corps mort souillait tout ce qui en approchait, non seulement les hommes qui le touchaient et le regardaient, mais les dieux mêmes. Voilà pourquoi peut-être il était admis chez les Grecs que les divinités supérieures donnaient le coup mortel, tandis que les divinités secondaires venaient achever ceux qui avaient été frappés et enterraient ensuite les cadavres. Indépendamment des motifs que j'ai fait connaître, il est une raison qui a puissamment contribué à retarder l'apparition du squelette sur les monuments figurés de l'antiquité classique, c'est le soin que prenaient les artistes d'atténuer par des allégories pleines de charme l'austérité des enseignements moraux contenus dans les mythes religieux et dans les doctrines des sectes philosophiques. Aussi, quoique les écrivains et les poëtes dépeignissent la mort avec des traits effrayants (sans faire soupçonner toutefois qu'elle se fût jamais offerte à leur pensée sous la forme d'un squelette), quoiqu'ils la représentassent pâle et blême, planant autour de nous avec des ailes noires, tenant un glaive à la main, grinçant ses dents affamées, ouvrant une gueule avide, et puis encore marquant ses victimes avec des ongles ensanglantés, couvrant de son ombre tout un champ de bataille, emportant des villes entières dans ses mains (1), l'art plastique préférait substituer, à ces lugubres images, l'allégorie touchante du Trépas, frère du Sommeil et fils de la Nuit, qui, sous la figure d'un bel adolescent, d'un génie ailé, debout, la jambe gauche croisée devant la droite, tenant une couronne avec un papillon, s'appuie dans une attitude mélancolique, et comme endormi lui-même, sur un flambeau renversé, dont il fait porter l'extrémité à terre ou bien qu'il presse contre la poitrine d'un jeune homme mort, étendu à ses pieds (Pl. I, fig. 4). Un masque est placé parfois auprès du génie ailé, pour indiquer que le rôle était fini, et ce symbole qui semble avoir inspiré à J.-B. Rousseau les vers fameux : *Le masque tombe, l'homme reste*, etc., rappelle aussi

---

(1) Silius Italicus donne à la Mort l'épithète de *lurida*, Horace celle de *pallida*, Tibulle celle de *atra*. Euripide appelle la Mort le *fantôme aux ailes noires*, et Horace dit (*Sat.*, II, 1, 57-58).

Seu me tranquilla senectus
Expectat, seu mors atris circumvolat alis.

Thanatos était aussi représenté avec cet attribut (Schol., *in Euripid. Alcest.*, v. 843, ap. *Oper.* ed. Barnes, p. 287). Le glaive de la Mort, c'est aussi le glaive de Thanatos ou, si l'on veut, celui de Proserpine, ou encore les ciseaux d'Atropos, le *marteau* de Charon, celui des autres divinités léthifères étrusques, ou enfin l'épée de l'ange exterminateur. Comme monstre armé de dents cruelles, à la gueule béante, la Mort est citée dans les passages suivants : *Mors avidis pallida dentibus* (Sil.); *Avidos oris hiatus pandit* (Sen.); *Mors quæ perpetuo cunctos absorbet hiatu* (Burmann, *Anth. veter. latin.*, t. IV, p. 5, lib. V, ep. 63). D'autres fois on faisait allusion au sang dont ses bras ou ses ongles étaient rougis : *Præcipues annis animisque cruento ungue nota* (Statius *Theb.*, VIII, v. 380). On lui appliquait encore d'autres images : *Fruitur cœlo, bellatoremque volando campum operit* (Idem., ibid., v. 378); *Captam tenens fert manibus urbem* (ibid. *Theb.*, l. I, v. 633).

la dernière saillie de Rabelais mourant : *Tirez le rideau, la farce est jouée.* Dans cette figure symbolique, pleine de grâce et de charme, que Lessing a soigneusement étudiée et dont il a expliqué tous les détails, quelques archéologues ont cru reconnaître Thanatos ou la Mort. Mais il y a lieu de penser qu'une meilleure interprétation consiste à la prendre simplement pour le génie de la Mort, qui préside à la séparation de l'âme, laquelle s'échappe du corps sous la forme d'un papillon (1). L'association des idées de Mort et de Sommeilse rencontre en Grèce dès la plus haute antiquité, et les artistes, en interprétant d'une manière sensible cette poétique image, ne firent que suivre la donnée d'Homère et d'Hésiode (2). La Mort et le Sommeil étant pour eux, d'après cette donnée, deux frères jumeaux, fils de la Nuit, ils avaient soin de leur attribuer une physionomie et une attitude à peu près identiques, de manière à rappeler la ressemblance qui doit naturellement exister entre des frères jumeaux. C'est pourquoi sur le coffre de Cypselus, ils les avaient représentés sous les mêmes traits, avec cette seule différence que l'un était blanc et l'autre noir. Dans un grand nombre de bas-reliefs et de monuments funèbres, le génie du repos-passager et celui du repos éternel se servent ainsi de pendant l'un à l'autre, reconnaissables tous les deux à la presque entière conformité de leurs traits, de leur attitude et de leurs attributs (3). Les Grecs avaient encore d'autres manières de rappeler le passage de vie à trépas; mais procédant toujours par euphémisme, ils figuraient soit un pied ailé auprès d'un caducée, avec un papillon qui prend l'essor, c'est-à-dire l'âme, suivant au séjour où elle l'emmène la divinité psychopompe, Mercure, soit simplement quelque emblème dont la signification était bien connue, comme le papillon, la roue, l'urne cinéraire, le flambeau renversé. Des représentations allégoriques plus complètes, plus étendues traduisaient en outre, sous une forme sensible, les conceptions mythologiques renfermant l'idée de la lutte de la vie et de la mort, du bien et du mal; mais les images lugubres et repoussantes que pouvait faire naître le souvenir d'un destin inexorable et destructeur n'étaient pour ainsi dire qu'effleurées, et se glissaient parmi les accessoires plutôt qu'elles n'envahissaient le fond même de la composition. Comme on l'a fort bien remarqué, l'idée de la mort, chez les anciens, ne devait point exclure celle de la joie. Si les Grecs répugnaient à figurer la mort sous un aspect hideux, lors même qu'elle était pour eux la Mort ou le dieu de la Mort, le redoutable Thanatos (4), ils ne témoignaient pas moins de scrupule à l'égard des autres divinités infernales. Pausanias nous apprend que ce n'était que depuis Eschyle, c'est-à-dire depuis le cinquième siècle avant notre ère, que les artistes donnaient généralement à la plupart de ces divinités une physionomie inspirant l'effroi. Ainsi, pour n'en rapporter qu'un exemple, la Furie qui figure dans le beau bas-relief représen-

(1) Le double sens d'un mot conduisit les Grecs à l'allégorie de l'âme s'échappant du corps sous la forme de cet insecte. Psyché signifiant dans leur langue l'âme et cette espèce de papillon qui, le soir ou la nuit, dans l'été, vole autour de la lumière et souvent se précipite dans la flamme, le papillon devint ainsi l'emblème de l'âme dont Psyché, dans les mythes, est une personnification. « Un » noble instinct, pensa-t-on, anime le papillon, amant de la lumière ; » mais ce même instinct lui est funeste et cause sa mort. La che- » nille, qui se change en chrysalide et sort papillon brillant de sa » dure enveloppe, est un animal humide, pareil à l'âme, qui, une » fois tombé dans le monde humide de la matière et emprisonné » dans ce corps mortel, a perdu sa liberté. Un moment vient toute- » fois où elle la recouvre, où, elle aussi, elle brise ses entraves, et » laissant là l'enveloppe grossière qui la tenait captive, s'élance » dans les espaces célestes et remonte vers sa lumineuse et divine » patrie » (Dr. Fred. Creuzer, *Rel. de l'Ant.*, t. III, 3ᵉ part.). De là cet emblème si connu d'un papillon posé sur un crâne humain, auprès d'un philosophe, tenant un livre et méditant.

(2) Hom., H., v. 681-82 ; Hésiod., *Theog.*, v. 756-759. La formule *somno æternali*, inscrite sur les tombeaux, rappelait aux vivants cette douce croyance que la mort est le plus paisible des sommeils. Le sommeil, dit un poëte gnomique, prépare à mourir ; c'est lui qui entretient la vie; il est l'image du mystère de la mort. Les chrétiens ne repoussèrent pas tout à fait l'idée de cette assimilation, car saint Chrysostôme, dans sa seconde homélie au peuple, parle en ces termes : « La mort n'est pas la mort, mais le *sommeil* de quelques instants. Jésus-Christ, lui-même, essaya de transformer le terrible Θανατος en un ange bienfaisant, l'ange du sommeil. « Notre ami repose; celui qui conservera ma doctrine ne verra pas la Mort; ceux qui dorment se réveilleront ; dans peu ils entendront la voix de celui qui les appellera. » (*Aux Hébreux*, II, 14.) La dernière demeure de l'homme, le cimetière, est encore appelé le *Champ du repos*. Dans les élégies, dans les poésies funèbres, dans les épitaphes, on aime à se servir de cette expression, *il dort*. Enfin sur la croix de bois noir, sur la pierre et sur le marbre qui protégent la dernière retraite du chrétien, on trace la formule : *Ici repose, etc.*

(3) Il y a des monuments où l'on ne rencontre qu'un seul de ces génies ou bien seulement l'attribut qui les remplace : les flambeaux.

(4) On se bornait à lui donner, comme aux Kères, qui en étaient l'image, un visage noir ou blême et des pieds crochus. C'est ainsi qu'il est représenté sur le coffre de Cypsélus.

tant l'enlèvement d'Hélène, a un visage calme et plein de noblesse. Au contraire, dans la majeure partie des peintures de vases, le côté hideux, plus moderne et plus populaire, est préféré par l'artiste, et l'Érinnye a des ailes noires et des pieds crochus (1). Les ailes noires et en général la couleur noire ou sombre, les pieds ou les ongles crochus, les serpents enroulés autour des bras ou mêlés à la chevelure, l'aspect hérissé, sanglant, effaré devinrent les signes caractéristiques de toute une race de divinités léthifères, dans laquelle il faut comprendre les Furies, les Érinnyes, les Kères, les Harpies (2), et jusqu'aux diables chrétiens (3). Le glaive, la hachette, le marteau, le trident, la faux, la flèche, en un mot l'arme vengeresse qui tranche ou qui assomme, contribuèrent aussi à donner un aspect significatif à d'autres divinités redoutables que l'on représenta néanmoins d'une manière plus grave et moins excentrique, mais toujours, à la vérité, sous des couleurs sombres et des traits menaçants. Ces attributs appartenaient surtout aux juges et aux rois des enfers, aux dieux supérieurs de vengeance et de mort; quelquefois aussi aux mauvais génies conducteurs des âmes, et même aux divinités célestes, qui, dans certains cas, se dépouillaient de leur caractère conservateur et protecteur, pour semer la désolation parmi les hommes, comme Diane et Apollon qui lançaient sur la terre des flèches empoisonnées. Toutefois, quels que fussent les progrès de l'envahissement de la laideur fantastique dans les produits de l'art, nous n'arriverons pas à constater l'apparition du squelette sur les monuments figurés des anciens, tant que nous n'aurons en vue, comme précédemment, que la personnification et la déification de la Mort. Il est suffisamment établi, en effet, que la Mort, comme divinité, ne se montre nulle part sous forme de squelette. Et cependant on tirerait une fausse induction de ces paroles, si l'on pensait que l'antiquité, pour n'avoir pas donné à la Mort la figure d'un squelette, n'a jamais connu, n'a jamais représenté de squelettes. Elle en a connu et représenté, au contraire, et même un nombre assez considérable. Mais alors, dira-t-on, que doivent-ils signifier? Invoquant le témoignage de Lessing, juge parfaitement éclairé en cette matière, nous trancherons la question du premier coup et nous répondrons que ces squelettes sont des Larves, non pas parce que

(1) Alfred Maury, *Encyclop. mod.*, art. DÉMON.

(2) Les Harpies, analogues aux Parques et aux Kères, se sont confondues avec les Furies. Elles enlevaient les morts. Figurées originairement par des oiseaux à têtes de femme ou par des femmes ailées, leur caractère qui ne respirait que la beauté finit par prendre une physionomie de plus en plus hideuse. Les Parques, qui avaient primitivement l'air sévère, mais qui n'avaient rien d'horrible, subirent une transformation analogue. Les Sirènes, proches parentes des Harpies, étaient aussi représentées par des femmes-oiseaux : elles accompagnaient les âmes au lugubre séjour et adoucissaient par leurs chants les affres de la Mort. C'est ici le lieu de se rappeler que les anciens employaient la musique, non seulement dans les funérailles, mais aussi pendant l'agonie, comme le prouve un bas-relief publié par Caylus (*Recueil d'Antiq.*, t. III, p. 267, pl. LXXIII). D'autres fois les Sirènes se servaient de leurs chants séducteurs pour tendre des piéges à ceux qu'elles se proposaient de faire tomber entre leurs griffes et qu'elles voulaient livrer ensuite à Hadès (l'enfer). Les Sirènes qui attiraient l'âme à elles étaient, en raison de leur rôle funéraire, représentées parfois sur les tombeaux. Le bûcher monumental, qu'Alexandre fit construire à Babylone pour les funérailles d'Héphestion, son favori, était terminé par des figures de Sirènes creuses. Ces figures cachaient les musiciens chargés de louer le mort et d'entonner le chant funèbre. C'était donc là un concert fictif de Sirènes imaginé conformément aux croyances qui faisaient attribuer à ces gracieuses musiciennes le caractère de divinités léthifères ou psychopompes. Cette allégorie païenne fut acceptée par les chrétiens, et le peuple, au moyen âge, crut à l'existence réelle des Sirènes et redouta le pouvoir funeste de leur chant. Seulement au lieu de les représenter sous la forme de femmes-oiseaux, on leur donnait celle de femmes-poissons, du moins est-il plus ordinaire de les voir figurées de la sorte. Il en existe des représentations dans les sculptures et les peintures des anciens édifices, voire des églises, où la symbolique chrétienne en avait fait la personnification de la volupté et des entraînements coupables des sens. M. E. Cartier a dessiné les cinq figures des Sirènes qui décorent les voûtes de la salle des gardes de l'ancien évêché de Beauvais. Ces Sirènes forment un concert et jouent de différents instruments de musique. Comme elles se rapportaient doublement à mon sujet, j'en ai donné une copie pl. XIV, fig. 87. Dans l'original, elles se détachent sur un fond rouge sombre, semé de feuillages funèbres, et les arêtes des ogives qui les séparent portent des ornements noirs et blancs.

(3) Le noir comme les couleurs livides et rougeâtres furent employés par les artistes de l'antiquité dans un grand nombre de représentations mythiques de dieux infernaux et fulguraux, et généralement attribués par eux aux personnifications du principe malfaisant. Le blanc était l'image de la Maladie et de la Mort que les dieux avaient le pouvoir d'engendrer; le noir représentait l'obscurité au sein de laquelle ils se plaisaient à vivre; le rouge faisait allusion au sang et aux flammes des lieux expiatoires où ils exerçaient les fonctions de juges et de vengeurs. Aussi ces couleurs ont-elles servi, en divers lieux, à caractériser la livrée du deuil et de l'affliction. Dans nos légendes, les revenants sont blancs ou noirs, et le blanc et le noir sont les couleurs de nos draperies et de nos vêtements funèbres. « C'est de la nuit et des ténèbres, dit le » R. P. Ménétrier que l'on a appris à tendre de noir les maisons » de deuil et les autres lieux fixés aux cérémonies funèbres; car, » depuis le commencement du monde, le jour et la nuit ont été » les symboles de la vie et de la mort, comme le blanc et le noir » sont les couleurs de l'un et de l'autre. ».

le mot *larve* ne signifie autre chose qu'un squelette, mais parce qu'il servait à désigner les esprits malfaisants, les mauvais démons qui tourmentaient les hommes de leurs hideuses apparitions. Sénèque (*Consolat. ad Luc.*, ep. 24) décrit les âmes qui habitent aux enfers comme de véritables squelettes : *Nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras, et larvarum habitum nudis ossibus cohærentium.* Les Delphiens supposaient que, lorsque les morts arrivaient dans la demeure infernale, Eurynome disséquait leurs corps avec ses dents et les réduisait à l'état de charpentes osseuses (Pausanias, *Phoc.*, XXVIII). Ovide attribue aux ombres des morts l'épithète d'*ossea larva*. Lucien, dans son dialogue de *Ménippe et Philonides*, dépeint celles-ci sous des traits qui rappellent cette épithète. Les anciens lexicographes grecs donnent l'expression de *larva* comme correspondant aux expressions de δαίμονιον, φαντασμα, εἴδωλον, σκελετος (*Cyrilli, Philoxeni et aliorum glossaria a Labbæo collecta*); car on n'a pas oublié que les δαίμονες grecs étaient effectivement identifiés avec les Mânes, Larves ou Lémures des Latins, ainsi que le prouve encore cette exclamation d'Apulée, parlant d'un squelette qu'on l'accusait de posséder chez lui comme objet magique : « Est-ce là un squelette? est-ce là une larve? est-ce là ce que vous appelez une image de ce démon (1) ? » Le mot σκελετος, rendu par celui de νεκρός, indique non moins clairement que les morts ou Larves étaient conçues sous la forme de squelette (2). Le squelette représentait donc non Celle qui est la négation du principe de l'existence, le terme opposé de la vie ; mais la créature qui a cessé d'être, qui a quitté ce monde et qui est censée habiter les lieux souterrains. En d'autres termes, le squelette ne représentait pas la Mort, mais le mort, celui qui n'est plus. Or, l'image de celui qui n'est plus, rappelant le mystérieux pouvoir qui brise l'existence, le squelette devint aussi un symbole de mort, de destruction, d'extinction du principe vital et de dissolution de l'être vivant, symbole que l'on pouvait rapporter aussi bien à chaque individu en particulier qu'à l'humanité en général. Telle était la signification attachée à la figurine de bois peint représentant une momie dans son cercueil, que l'on faisait circuler, en Égypte, dans les banquets. Tel était aussi le caractère attribué à la poupée lémurique d'argent, *larvam argenteam*, du festin de Trimalcion. Ces mots : *Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus*, ne signifiaient pas : « Bientôt celui-ci nous entraînera ! Sous cette figure, la Mort nous appellera ; » mais ils avaient le sens des paroles que les Égyptiens adressaient à leur momie convivale ; ils signifiaient : « Voilà ce que nous serons ; nous deviendrons tous de pareils squelettes, lorsque la mort nous aura appelés à elle. » La momie, le squelette réveillaient donc l'idée de la mort par celle du mort, de la larve, mais ils ne représentaient pas la Mort en tant que personnification ou divinité. Toutes les reproductions du spectre osseux que l'antiquité nous a léguées ne semblent pas admettre une autre explication. Les squelettes rapportés par Gori, par Winckelmann, par Ficoroni, par Jorio, par Millin, par d'Olfers, par Müller (3), à l'exception peut-être des squelettes gnostiques, ont le véritable caractère de larves, et servent pour la plupart à constituer allégoriquement un *Memento mori*, sans qu'aucun d'eux nous mette en présence d'une nouvelle forme, d'un nouveau type du dieu *Thanatos*. Ainsi, dans la sardoine du cabinet de Florence, publiée par Gori (4), comme

(1) *Hiccine est sceletus? Hæccine est larva? hoccine est quod appellitabatis dæmonium?* (Apul., *Apolog.*, 506). A un autre endroit du passage dont il est question ici, Apulée se sert encore d'une expression qui indique que ce genre de figure était regardé comme représentant une larve : *En vobis quem scelestus ille sceletum nominabat?... Hunc denique qui larvam putat ipse est larvatus;* et quelques lignes plus haut, il nous explique ce que son accusateur entendait par un squelette : c'était un cadavre dépouillé de ses viscères et de ses chairs, *macilentam vel omnino evisceratam formam diri cadaveris fabricatam, prorsus horribilem et larvam.* (Cf. Alf. Maury, *Du personnage de la Mort*, 3e Mémoire, *Revue archéol.* du 15 août 1848, 5e année, 5e livr.)

(2) D'après son ancienne signification, le mot σκελετος désignait plutôt un corps desséché, amaigri, qu'un véritable squelette, et c'est bien là en effet l'aspect que représentent plusieurs squelettes figurés sur d'anciens monuments : par exemple, ceux des bas-reliefs du tombeau de Cumes (voy. pl. I, fig. 1). Il en est d'autres pourtant qui se rapprochent davantage de la charpente osseuse proprement dite.

(3) Gori, *Museum etruscum*. Florentiæ, 1737, 3 vol. in-fol., fig. *Museum florentinum*. Florentiæ, 1731-66, 12 vol. in-fol. fig. — Winckelmann, *Descript. des pierres gravées du baron de Stosch*. Flor., 1760, in-4°, fig. — Ficoroni, *Gemmæ antiquæ litteratæ aliæque rariores et illustr. a Nic. Galeotti*. Romæ, 1757, gr. in-4°, fig. — Jorio (Andrea de), *Scheletri cumani*. Nap., 1810, fig. — Millin, *Magasin encyclopédique*, 1813, janvier. — D'Olfers, *Ueber ein Merkwürdiges Grab bei Kumae und die in demselben enthaltenen Bildwerke*. Berlin, 1832 (dans la collect. des *Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin*, ann. 1830). — Müller, *Archaeologie der Kunst*.

(4) *Mus. florent.*, vol. I, tab. 91. (Cf. *Gorii observat.*, *ib*, p. 175, et *Galerie de Florence*, dess. par Wicar, t. III, p. 28.)

dans la pierre gravée de la collection de M. Badeigts de Laborde, le squelette qui danse devant un homme assis jouant de la double flûte est une larve, et M. Alfred Maury, loin de prendre ce sujet pour une scène des *Compitalia*, ainsi que l'a fait M. d'Olfers, le considère comme une allusion à la Mort, qui nous surprend inopinément tandis que nous nous livrons aux joies de la vie (pl. II, fig. 10). La larve, en effet, par sa danse funèbre, rappelle au berger insouciant le sort qui lui est réservé. Au surplus, d'après l'avis des plus savants archéologues, la plupart des bas-reliefs, statuettes, pierres gravées et autres monuments sur lesquels sont figurés des squelettes, ne sauraient être classés parmi les œuvres d'art proprement dites, car ils sont d'un travail grossier qui accuse une origine populaire assez rapprochée de la période de décadence. La date qui doit leur être assignée, n'ayant pu être fixée d'une manière certaine, il se pourrait qu'ils ne fussent pas tout à fait aussi anciens qu'on a été tenté de le croire. M. Alfred Maury ne pense pas que, dans la Grèce propre et l'Italie, l'image du squelette ait paru bien antérieurement à l'époque impériale, et il faut supposer que c'est vers le temps où cette image commença à être connue, qu'on en fit choix pour représenter les larves, les lémures, les démons infernaux en même temps que l'allégorie de la mort substituée à la vie. Il n'est cependant pas impossible que cette image, avec le sens mystique qu'il est permis d'y attacher, n'ait été employée beaucoup plus anciennement dans les pratiques secrètes de l'initiation aux mystères. On sait que plusieurs de ces rites offraient souvent d'effrayantes apparitions (1). Pourquoi le lugubre simulacre n'y aurait-il pas joué un rôle analogue à celui qu'il joue encore dans certaines institutions mystiques parvenues jusqu'à nous? La vue du spectre osseux, ou tout au moins de la momie desséchée, aurait servi non seulement à éprouver le courage des aspirants, mais aussi à éclairer leur esprit sur les vérités fondamentales de certains dogmes austères. Si le symbole de la mort, en Égypte et en Grèce, put être exposé dans toute sa crudité au milieu des joies du festin, comment n'aurait-il pas trouvé place dans les sévères enseignements de la morale? Pour constituer ce symbole, d'ailleurs, il n'était pas absolument besoin de la forme entière du squelette. un crâne, quelques ossements suffisaient. D'Olfers décrit plusieurs pierres gravées où l'allusion funèbre n'est indiquée qu'au moyen de ces tristes débris. Il cite d'autres monuments antiques où ceux-ci accompagnent l'image du squelette, comme pour réunir plus étroitement à la figure de la larve les attributs parlants de la mort. Ce sont ces attributs parlants de la mort que l'on rencontre aussi dans quelques images allégoriques des religions de l'Orient, par exemple, dans l'une des figures du triangle hindou (pl. I, fig. 8), dans l'effroyable parure donnée à Siva-Roudra et à sa terrible épouse (fig. 7), et dans plusieurs autres représentations d'idoles dont les traits font allusion aux instincts farouches et destructeurs des divinités. Mais que nous ayons sous les yeux un squelette entier ou seulement un fragment de squelette, nous n'avons ni dans l'un ni dans l'autre cas une personnification figurée de la Mort. Nous avons un emblème de destruction, un *Memento mori*, rien de plus.

Quoique les Israélites eussent fait de nombreux emprunts aux dogmes de l'Orient, et même au polythéisme hellénique, on ne trouve point chez eux de trace qui indique que ce peuple ait conçu et personnifié la Mort sous la forme d'un homme décharné, d'un assemblage d'ossements, en un mot d'un squelette. Cependant les diables juifs avaient été identifiés avec les divinités infernales des païens, notamment les *Satanims* avec les démons grecs. Mais cette identification n'eut pas le résultat qu'elle obtint chez les chrétiens, c'est-à-dire qu'elle n'aboutit point à la production d'un nouveau mode de représentation de la Mort. Laissons parler à ce sujet un écrivain qui, en pareille matière, fait certainement autorité, et dont nous avons déjà plusieurs fois invoqué le témoignage : « Les démons chrétiens, dit M. Alfred Maury, étant identifiés avec les δαίμονες

(1) Il est généralement reconnu que, dès l'origine, les rites des petits mystères consacrés à Proserpine, ou plutôt à Hécate, offraient des images terribles. « On voyait des spectres à crêtes de dragon, des monstres tantôt bœufs, tantôt mulets, tantôt chiens à plusieurs têtes. Hécate, si monstrueuse elle-même, passait pour avoir le pouvoir de faire apparaître des fantômes, entre autres Empuse, qui n'avait qu'un pied, ou qui, suivant d'autres, avait une cuisse d'airain et une jambe d'âne. Ceux des aspirants à qui il arrivait de donner des signes de frayeur pendant les épreuves étaient repoussés comme indignes. » (Charles Magnin, *Les origines du théâtre moderne*. Paris, 1838, t. Ier, p. 81-82.)



» grecs, avec les larves et lémures, durent recevoir la forme et les traits que l'imagination populaire prêtait » à ceux-ci. Les néophytes, et surtout ceux des contrées où régnait le polythéisme helléno-latin, se repré» sentèrent donc les anges déchus sous la forme hideuse de larves, de squelettes. Cette forme devint par » conséquent celle de l'ange déchu par excellence, du chef des légions rebelles, Satan, l'ancien ange de la » mort, la MORT PERSONNIFIÉE. » Ce fut par cette série de confusions, d'identifications, d'emprunts d'une religion à l'autre, que la Mort, *Thanatos*, arriva à être pour les chrétiens un squelette animé. Cette transformation paraît s'être opérée principalement chez les gnostiques (1). En effet, la croyance à un personnage réel de la Mort est consignée dans les écrits émanés de cette secte. Les Gnostiques puisaient beaucoup plus largement à la source païenne que les orthodoxes, qui n'y prenaient que ce qui était d'accord avec l'esprit du christianisme. La Mort, sous la figure d'un squelette, apparaît sur quelques monuments gnostiques. Une pierre basilidienne, publiée par Gori (2), représente un squelette armé d'un fouet et monté sur un char traîné par deux lions. Ce squelette triomphant foule aux roues de son char d'autres squelettes (pl. II, fig. 19). Des inscriptions hiéroglyphiques accompagnent cette bizarre représentation, où l'on peut voir une image du triomphe du démon Satan, ou *Thanatos*, dont le lion était l'emblème (3). On a rapproché de cette pierre gnostique une pierre sépulcrale citée par Boldetti, qui semble traiter le même sujet dans le sens des idées chrétiennes sur la victoire du Christ vainqueur de Hadès ou de Thanatos (pl. II fig. 11). On y voit, en effet, une figure représentant les roues du char de la Mort, ou, si l'on veut, le train de ce char surmonté de la croix qui semble l'avoir arrêté dans sa course et rendu immobile. Les lions ont été dételés, et Thanatos le triomphateur renversé ou mis en fuite par la toute-puissance du signe rédempteur. De ses fonctions de cocher sinistre, il ne reste plus rien, si ce n'est le fouet que l'on a représenté auprès de la figure du char abandonné. On compte treize points sur l'un des côtés de la pierre (4). M. de Hammer a décrit deux coffrets gnostiques du cabinet du duc de Blacas, sur lesquels sont représentés des crânes. Dans les cérémonies mystérieuses que célébrait la secte des Stadinghiens, condamnée par le pape Grégoire IX, on voyait un personnage qui figurait la Mort (5). Or, cette secte était imbue d'idées gnostiques qu'elle avait rapportées de l'Orient, où ces idées n'avaient pas cessé de se perpétuer (6).

Si des monuments gnostiques nous passons aux monuments chrétiens, nous rencontrons sur d'anciennes peintures le démon, prince de la Mort, βασιλεύς του θανατου, représenté dans ses apparitions aux solitaires sous la forme d'un squelette (7). Sur d'autres peintures, nous voyons de saints personnages méditant sur les conséquences du terrible *Finis rerum* à la vue des squelettes étendus devant eux dans le tombeau. Ces deux sortes de représentations nous expliquent le double sens que les premiers chrétiens attachaient à l'image du squelette. Cette image ne réveillait pas seulement dans leur esprit l'idée de la destruction matérielle qui est l'œuvre de la mort, elle leur rappelait encore la destruction morale qui est l'œuvre de Satan.

---

(1) « Le nom de *gnose* et l'adjectif *gnostique* viennent d'une racine grecque, qui signifie *savoir*, *connaître*. La gnose est moins une science qu'un fonds inépuisable d'hypothèses mystiques et tout arbitraires sur le développement successif des existences qui auraient précédé la formation de l'univers, et qui expliqueraient sa nature. Cette gnose embrassait le système de l'émanation asiatique, la généalogie des dieux de l'Egypte, la kabale spéculative des Juifs, revus, corrigés et augmentés, selon l'esprit des abstractions grecques : on dirait la métaphysique de la métaphysique. Pour les uns, c'était beaucoup, pour les autres presque rien. » (J. SALVADOR, *Jésus-Christ et sa doctrine*. Paris, Guyot, 1838, t. II, p. 186, note 4.) Au moyen âge, le mot *gnostique* se disait pour savant.

(2) Inscript. t. 1, p. 454, plus fidèlement rapportée par d'Olfers. (Voy. *Ueber ein merkwürdiges Grab bei Kumae*, pl. 5, fig. 6.)

(3) Lessing n'y a vu que des larves qui, dans l'autre vie, s'occupent encore des amusements qui firent leurs délices dans celle-ci. Herder a combattu avec quelque fondement cette opinion, et MM. d'Olfers et Alfred Maury se sont rangés de l'avis de ce dernier. Le char de la Mort a son analogue dans le *charroi* du moyen âge, dans le char du roi Artus ; dans ce cortége infernal, cette mesnie diabolique qui traversait les airs avec un grand fracas.

(4) Dr. Fr. Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*. Altona, 1825, taf. IV, n° 87.

(5) *Demum novitio procedenti, occurrit miri palloris homo adeo extenuatus ut macer quod consumptis carnibus sola cutis relicta videtur ossibus superducta ; hunc novitius osculatur et sentit frigidum sicut glaciem et post osculum catholicæ memoria fidei de ipsius corde totaliter evanescit.* (Rainaldi, *Annal*, t. XIII, p. 446, 447, an. 1234.)

(6) Alfred Maury, *Du personnage de la Mort*, *Revue archéologique* du 18 août 1848.)

(7) D'Agincourt, *Hist. de l'art : peinture*, pl. XXXII ; *sculpture*, pl. VIII, n° 3.

A la pensée de la cessation de la vie, se joignaient pour eux, de toute nécessité, les préoccupations relatives au dogme inflexible du châtiment et aux supplices éternels de l'enfer. Hadès ne pouvait être séparé de Thanatos, et le serpent, ou le ver, diminutif de l'ancienne forme zoologique d'Ahriman, se glissait dans les chairs du cadavre, s'enroulait autour des crânes et pénétrait jusque dans les os desséchés! En raison des avertissements réputés efficaces qu'un tel spectacle donnait à la chrétienté par rapport au sort futur de l'âme, on eut soin d'y recourir pour ainsi dire journellement, et la recommandation *Pensez à la mort, mes frères*, multiplia de toutes parts les décorations et les drames funèbres. Recueillies avec soin et exposées publiquement, les dépouilles des martyrs devinrent l'objet de la vénération des fidèles. Elles accoutumèrent les regards à contempler avec joie de lugubres images. Pour honorer davantage ces restes chéris, on les parait d'ornements mondains, on les renfermait dans des châsses précieuses, on les plaçait dans des chapelles et dans des églises où l'on se rendait de fort loin pour les visiter (1). Les tombeaux qui avaient reçu les corps de quelques saints personnages attiraient la foule des dévots, qui, de cette façon, s'habituèrent à à hanter la demeure paisible des morts. Dans ces dépôts sacrés des cadavres qui attendaient la résurrection, l'imagination des fidèles se représenta le champ funéraire d'Ézéchiel, cette vaste campagne couverte d'ossements desséchés, ces ossements desséchés interpellés par le Seigneur, *Ossa arida, audite verbum Domini*, et le Seigneur appelant par la bouche de son prophète l'Esprit qui vient des quatre vents pour rendre au squelette sa carnation et sa vie (2). Tout cela conduisit les chrétiens à se familiariser de plus en plus avec la vue des restes décomposés de notre enveloppe mortelle. Après avoir employé le squelette ou les fragments du squelette en nature, soit comme relique, soit comme *Memento mori*, on multiplia les reproductions artificielles de cette image par le secours de la statuaire et de la peinture. Que cela ait eu lieu dès les premiers temps du christianisme, c'est ce qui paraît fort douteux. En effet, il est reconnu que les artistes convertis à la foi nouvelle ne purent rompre sur-le-champ avec les formes et les coutumes de l'art païen, et que longtemps encore ils se servirent des gracieuses inventions du polythéisme dans l'interprétation figurée d'un grand nombre de sujets, notamment dans celle de l'allégorie funèbre (3). On retrouve donc, parmi les images qu'ils tracèrent, les deux génies avec le flambeau, le papillon, la lyre, et d'autres attributs, d'autres emblèmes puisés à la même source. Une pierre gravée, communiquée à l'auteur de la *Symbolique* par M. Munter, représente une tête de mort surmontée d'un papillon et ayant à côté d'elle l'hydrie qui contient l'eau rafraîchissante, conformément aux croyances égyptiennes transplantées en Grèce, et communiquées au christianisme par l'intermédiaire des néo-platoniciens (pl. II, fig. 13). Bien que ce soit là un exemple de l'emploi symbolique de la tête de mort chez les premiers chrétiens, rien n'a pu établir jusqu'à présent qu'il ait existé la moindre trace de la représentation d'un squelette sur les peintures des Catacombes. Les anciennes églises ne paraissent pas non plus avoir possédé aucun monument où se rencontrât ce genre de figure. Les sujets qu'on y peignait étaient d'ailleurs en petit nombre; souvent même ils faisaient complétement défaut. Dans l'histoire de la destruction de la grande église de Nicomède, sous Dioclétien, nous ne lisons rien qui se rapporte aux images dont cet édifice aurait pu être orné. Eusèbe, qui a décrit l'église des apôtres à Constantinople, aussi bien que celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem, ne donne pas non plus à penser qu'il y eût des statues ou des images d'une autre nature dans ces temples. L'attachement des artistes pour les formes de l'art païen dut naturellement rendre plus d'une fois leurs œuvres suspectes (4). Jusqu'au IIIe siècle, l'autorité religieuse fit preuve de rigorisme à cet égard; mais

(1) Pour avoir une idée de ce qu'était la dévotion des reliques au moyen âge et de l'emploi qu'on faisait de celles-ci pour attirer le peuple dans les temples, il faut visiter, à Cologne, l'église de Sainte-Ursule toute remplie des ossements de la sainte et des onze mille vierges ses compagnes. Ces ossements sont précieusement conservés dans de petites et jolies châsses garnies d'or. On les montre, pour une certaine somme d'argent, aux fidèles comme aux simples curieux.

(2) G. Herder, *Supplément à la dissertation de M. Lessing, sur la manière de représenter la Mort chez les anciens*, trad. de l'allemand dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités*. Paris, Barrois, 1788, t. IV.

(3) Creuzer, *Abbildungen zur Symbolik*, taf. VII, 3, ou l'explication des planches de l'ouvrage de Creuzer, dans la traduction de J. D. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, 1re partie, planche dern., fig. 559.

(4) On craignait, en effet, que ces images symboliques, tirées d'un culte qu'il fallait à tout prix anéantir, ne nuisissent aux progrès du culte nouveau en y entretenant quelques vieux ferments d'idolâtrie.

peu à peu elle devint généralement plus tolérante. Depuis le commencement du v[e] siècle, et même dès la fin du IV[e], les écrivains ecclésiastiques parlent avec éloges des images peintes dans les églises, et des pontifes qui favorisaient ce genre d'ornementation, entre autres Grégoire de Nazianze. A cette époque, il était d'usage de peindre entièrement l'intérieur des temples, comme celui des maisons religieuses; on historiait jusqu'aux murailles des dortoirs et des réfectoires. Les ecclésiastiques eux-mêmes se chargeaient d'embellir leur demeure. De même qu'il y eut en Grèce des sociétés d'artistes (θιασῶται,) qui, sous la direction du sacerdoce, brodaient des étoffes, sculptaient le bois ou l'ivoire, doraient les statues, peignaient les murs et les colonnes des temples, ciselaient les vases sacrés, composaient des hymnes et dansaient en chœur autour des victimes (1); de même il y eut très anciennement, parmi les chrétiens, des confréries d'artistes qui exécutaient des travaux analogues, et qui subissaient d'autant plus elles-mêmes l'influence de la direction sacerdotale qu'elles étaient pour la plupart uniquement composées d'individus appartenant aux ordres monastiques. Il est permis de conjecturer que c'est au sein de ces écoles artistico-religieuses fondées dans les cloîtres que se développa l'idée du symbole funèbre figuré par des squelettes et des ossements. On s'inspira, dans cette circonstance, des souvenirs du paganisme, et peut-être aussi de quelques monuments gnostiques que l'on pouvait avoir eus sous les yeux (2). Le triomphe du Sauveur sur l'esprit du mal avait été figuré originairement par une croix ou par le monogramme du Christ posé sur un serpent (3). On sait que la croix, emblème du Dieu qui racheta les hommes, fut élevée sur le Calvaire, et que, selon la signification de ce mot, le Calvaire était un lieu couvert de crânes et d'ossements. Cette croix avait triomphé de la Mort, par conséquent on crut devoir y ajouter une tête de Mort avec quelques ossements pour indiquer cette victoire; on fit même plus, on plaça un squelette furieux de sa défaite à côté du tombeau que Jésus-Christ venait de quitter en triomphe. Dans la suite, on alla plus loin encore, on représenta le Sauveur luttant avec la Mort et terrassant l'antique ennemi des hommes. Partout ces allégories furent très fréquemment reproduites, et l'imagination du clergé, *poussant toujours de plus en plus au noir*, l'humanité se trouva comme enveloppée d'un vaste réseau funèbre. S'autorisant de la parole austère de saint Jérôme, qui a lui-même pour attribut une tête de mort, les prêtres recommandaient aux fidèles d'aller visiter les charniers de préférence aux cabarets. Le réceptacle mortuaire, appelé charnier au moyen âge, était la véritable maison des morts, ainsi que l'indique le nom de *Todtenhaus*, qu'il porte en allemand. C'est là qu'on empilait les modernes victimes du classique Thanatos. C'est là probablement que les artistes allaient choisir leurs modèles et en étudier l'ostéologie. Or, les artistes qui rient volontiers de tout, *pour ce que rire est le propre de l'homme*, durent admirer les postures variées et parfois comiques de ces squelettes suspendus à la file ou entassés les uns sur les autres au hasard. De telles exhibitions pouvaient déjà leur donner l'envie d'animer la carcasse osseuse, et de faire du mort la parodie de l'être vivant. D'un autre côté, la vue des riches parures étalées sur les reliques, et peut-être aussi des costumes variés sous lesquels on avait coutume, en divers pays (4), d'exposer les morts de différent sexe et de différente condition, comme pour rappeler le rôle qu'ils avaient joué dans la vie, devait naturellement suggérer à ces mêmes artistes la pensée d'habiller le squelette, de le transformer en un mannequin, en une marionnette tantôt revêtue de la pourpre des rois, tantôt cachée sous les haillons du mendiant. Qu'ils aient eu avec

(1) Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne* (ouvr. précité), t. I, p. 73.

(2) « Quand le christianisme eut recours aux images pour propager son enseignement et entretenir la croyance à ses dogmes » dans l'esprit du vulgaire, il dut non seulement prêter à la Mort » une existence individuelle, un langage, des actions, mais encore » une forme, une apparence spéciale. Cette forme, il n'en trouvait » pas le modèle chez les Juifs, il dut emprunter au polythéisme » gréco-latin ses représentations et ses souvenirs plastiques pour » les adapter à des idées nouvelles. Ce fut donc à l'art hellénique » et latin que les néophytes demandèrent des images de la Mort, » non à l'art grandiose et idéaliste qu'inspirait la philosophie, » mais à cet art simple et populaire qui se bornait à reproduire les » grossières idées du vulgaire. » (Alfred Maury, *Du personnage de la Mort*, 1[er] Mémoire, *Revue archéol.*, 1847.)

(3) Voy. les médailles de Constantin, notamment la médaille de bronze rapportée, d'après Banduri (I, 213), dans Creuzer, *Rel. de l'ant.*, t. IV, 1[re] partie; *expl. des pl.*, pl. CCLXI, n° 931. A la fin du XVI[e] siècle, les Meistersaenger de Strasbourg avaient adopté, en souvenir de ce triomphe, une figure allégorique plus explicite que le Labarum. C'est celle que j'ai donnée pl. II, fig. 15.

(4) Surtout en Italie, comme dans les galeries souterraines de la Sicile, et en général dans les catacombes. (Voyez plus loin quelques détails sur ces hypogées chrétiennes.)

cela sous les yeux le spectacle de quelques unes de ces danses maladives qu'on attribuait au démon caché dans le corps des sauteurs hallucinés (*larvati*), et voilà les Danses des Morts toutes formées, les voilà réellement telles que le moyen âge nous les présente, avec leurs personnages bizarres, leurs cadavres décharnés, leurs arides squelettes, moderne exhibition de larves, attristante et comique à la fois!

Que les squelettes des Danses des Morts aient eu originairement le caractère de larves plutôt que celui d'une personnification de la mort, c'est ce qu'il ne me paraît pas impossible de démontrer. Je sais que c'est là une opinion nouvelle et que ne partageront pas ceux qui voient dans ces rondes semi-religieuses, semi-burlesques, un sujet tout chrétien. Rattacher les Danses des Morts à l'antiquité, c'est presque commettre un sacrilége; c'est déplaire surtout à ces écrivains qui, pour donner une vaine satisfaction à l'esprit de secte ou plutôt de coterie religieuse, prétendent contre toute vraisemblance, car les monuments historiques leur donnent sur ce point un démenti formel, que ces œuvres singulières n'avaient pris un aspect bizarre et grotesque, hideux même, que par suite des tendances *matérialistes* de la réforme.

« Le squelette des Danses du XVIe siècle, disent-ils, apparaît comme un horrible baladin qui se joue de » la vie et étale avec un cynisme atroce la nudité que le tombeau lui a faite. De là (la conséquence est fort » juste en effet), oubli des enseignements du passé, glorification du néant sous une forme étrange, dédai» gneuse et effrayante. Pour des hommes qui brisaient la chaîne de la foi, les leçons du tombeau prenaient » toute la rébellion du doute, le piquant de la peur étouffée sous le scepticisme et la moquerie. » Que d'éloquence dans la tirade qu'on vient de lire, et quel dommage qu'un si beau raisonnement soit basé sur de fausses prémisses! Vraiment, si vous vous proposez de faire une dissertation historique et non un sermon religieux, si vous vous adressez aux gens d'étude, et non aux dévots fanatiques, tâchez, dans votre intérêt, d'être mieux renseigné, et ne vous exposez pas surtout à ce qu'on puisse vous démontrer, pièces en main, que tout ce que vous dites des danses du XVIe siècle s'applique précisément aux danses catholiques, apostoliques et romaines que vous leur opposez. Croyez-vous que nous ne connaissons pas la Danse Macabre et les vieilles Danses allemandes des XIVe et XVe siècles? Sont-elles moins extravagantes que les autres; le squelette y fait-il moins de grimaces et de gambades? S'y montre-t-il plus respectueux envers les gens d'Église et plus galant avec les personnes du sexe? La pensée des artistes y est-elle moins entachée de matérialisme et plus conforme au sentiment du beau? Les figures de la vieille ronde allemande, tout ébouriffées de serpents, ont-elles un aspect moins grotesque et une allure moins bouffonne que les personnages de la ronde d'Holbein? Le lecteur n'a qu'à examiner les pièces du procès; qu'il compare et qu'il juge, il verra de quel côté est la bonne foi.

Quoi qu'on fasse, et quelque haine que l'on porte aux Grecs et aux Romains, aux Albigeois et aux Protestants, il est une vérité que la raison humaine proclamera toujours, c'est celle que des esprits éclairés par les lumières d'une saine philosophie ont déjà maintes fois reconnue, à savoir, que les croyances religieuses ne marchent pas par sauts, pas plus que la nature physique dans ses créations ne procède de cette manière; mais qu'elles se lient, qu'elles s'enchaînent en se modifiant peu à peu, si bien qu'il n'en est aucune qui puisse répudier l'héritage de ses aînées. Cette vérité, applicable aux croyances religieuses, l'est également aux conceptions symboliques qu'elles enfantent. Voilà pourquoi les Danses des Morts du moyen âge ne sont pas aussi étrangères aux créations du monde païen qu'on a pu le penser et l'écrire. La ressemblance de leurs squelettes avec les larves antiques me paraît surtout résulter de cette circonstance, que chacun d'eux a une individualité propre, mais toujours relative à celle du personnage vivant qui lui est accolé, et dont il est, si je puis dire ainsi, la contre-partie. Par ses gestes, par son attitude, et par certains signes particuliers, chaque figure de squelette est appropriée à l'image de l'être vivant qu'elle entraîne, et tous les squelettes constituent de la sorte une série d'individualités différentes, au lieu de se rapporter à un type unique dans lequel se fasse reconnaître une véritable représentation iconologique et symbolique du personnage de la Mort. Lessing dit avec raison que lorsque les modernes ont voulu représenter ce personnage, ils ont donné au squelette une faux ou quelque autre attribut, après quoi seulement ils ont reconnu en lui la Mort. Mais rien de semblable n'eût lieu dans les premiers essais de rondes funèbres tracés par la



main des artistes. Est-ce une faux ou quelque autre instrument analogue que nous rencontrons dans les mains du squelette ou du cadavre des plus anciennes rondes allemandes, par exemple, dans celle de la fresque de Klingenthal, qui date de 1312, et que l'on cite, avec la Danse Macabre, comme remontant à l'époque de l'apparition du lugubre sujet dont nous nous occupons? Non, sans doute : pas une seule fois l'artiste inconnu qui fut chargé d'exécuter ce travail n'a doté le sinistre *advertiseur* d'un attribut de cette espèce; mais de temps en temps, il lui fait tenir un instrument de musique, ou bien un objet qui, loin de le caractériser, se rapporte directement au personnage vivant mis en scène avec le Sosie d'outre-tombe, comme par exemple l'épée du guerrier, la jambe de bois du mendiant, la lanterne de l'ermite. Cet emprunt n'est d'ailleurs qu'une pure raillerie et n'a rien de symbolique, dans la véritable acception du mot. Quant à la Danse xylographique, du manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg, et au gothique Doden-dantz, lesquels datent du milieu du xve siècle et constituent les plus anciennes représentations connues de l'allégorie funèbre par les procédés de la gravure, ils ne justifient pas mieux que les productions précédentes l'opinion de ceux qui prétendent assigner au coryphée des rondes sépulcrales du moyen âge l'attribut de la faux, en tant qu'attribut symbolique et caractéristique de la mort. Il n'y a ni faux, ni sablier, ni aucun autre signe d'origine mythologique dans les sujets de ces deux ouvrages; mais les figures empruntées au Doden-dantz, dont j'ai donné la suite complète (pl. VI et suivantes) en les faisant réduire aux deux tiers, d'après les gravures originales de l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Strasbourg, nous offrent un nombre considérable d'instruments de musique dont le squelette fait choix tour à tour pour *enchanter*, à l'exemple des Sirènes, ceux qu'il veut attirer à lui. Ces instruments, fort curieux pour la plupart par leur ancienneté, le sont encore davantage à ce point de vue, qu'ils établissent d'une manière certaine le caractère de danse, de ronde satirique, qui fut attribué, dans l'origine, à l'allégorie du trépas, représentée dans ces anciens et précieux monuments de l'art chrétien. L'inspection des dessins que je publie ici pour la première fois convaincra peut-être quelques savants qui pensent que le symbole des danses mortuaires est toujours armé d'une faux et personnifie la mort, que tels ne sont point les traits ordinaires qu'affecte la représentation qui en est donnée dans la forme ancienne et primordiale de ces danses (1), dans celle où il convient de les étudier. Le type de la Mort-Squelette, dont parle Lessing, ne s'est répandu qu'à l'époque de la fusion du génie populaire et du génie artistique, c'est-à-dire aux approches de la Renaissance. Auparavant, il n'en existe que des exemples isolés. Dans la légende des *Trois morts et des trois Vifs*, qui touche de très près à l'invention des Danses des Morts, il n'est pas question de la Mort, mais de trois Morts. Je sais bien qu'André Orcagna, dans la représentation qu'il a imaginée de cette légende, a peint une Mort avec sa faux; mais déjà les idées de la Renaissance, commençant à germer en Italie dans les hautes classes, exerçaient leur influence sur la manière des artistes en renom. L'inspiration populaire guidait plutôt, au contraire, ceux qui entreprenaient d'illustrer les textes nombreux qui avaient trait au sujet funèbre. Moins savants que leurs collègues, ils auraient peut-être aussi peu compris que le public auquel ils s'adressaient la signification des emblèmes classiques de la faux et du sablier; l'aiguillon, les flèches ou les rets tirés du langage métaphorique de l'Écriture sainte, eussent été tout au plus à leur portée (2). Ils choisissaient donc un mode d'interprétation bien connu du vulgaire, et le squelette du charnier ou le cadavre exhumé de la

(1) La Danse imprimée, de Lubeck, qui ne se rapporte nullement au type du *Doden-dantz*, bien qu'elle appartienne encore au xve siècle, est la seule des anciennes danses allemandes que je connaisse, où il y ait d'évidentes allusions mythologiques. Dans quelques figures on y voit le squelette portant un sablier; dans d'autres, il est monté sur un lion et tient un glaive.

(2) « O Mort! où est ton aiguillon? O sépulcre! où est ta victoire. Or, l'aiguillon de la Mort, c'est le péché. » (Saint Paul, I *Epître aux Corinthiens*, xv, 55-56.) Dans plusieurs autres passages de l'Ecriture, la Mort est dépeinte comme un chasseur armé de flèches et de filets. C'est une des images auxquelles les artistes s'attachèrent, dans la suite, pour la représenter. Ce rôle de chasseur ou de chasseresse qu'on lui fait jouer a peut-être donné l'idée de la figurer aussi le faucon sur le poing et comme partant pour la chasse. Dans l'église de Saint-Pierre le Martyr, à Naples, il existe un marbre sculpté où elle paraît avec deux couronnes sur la tête et un faucon sur le poing. Sous ses pieds sont abattus un grand nombre de personnages des deux sexes et de tout âge. Ce que nous avons dit ci-dessus de l'emploi de la faux ou de quelque autre attribut caractérisant la Mort ne s'applique qu'aux représentations figurées, aux symboles plastiques, mais non au langage métaphorique des poëtes. L'an 1330 environ, il était déjà question de la Mort et

tombe avec leurs accessoires naturels, le ver, la pioche, la bière, les instruments de musique excitant les danses convulsives, suffisaient à leurs naïves allégories. Ce qui prouve, selon moi, d'une manière péremptoire, qu'on n'eut pas en vue, originairement, dans ces sortes de compositions, un type unique et nettement formé de la mystérieuse puissance qui met en mouvement tout ce monde de trépassés, c'est le nom même qu'on a donné à ces danses. On ne les a pas appelées *Danses de la Mort*, mais *Danses des Morts.* De plus, dans la Danse Macabre, l'exposition se fait à l'aide du premier, du second, du troisième, du quatrième mort (1), et tous les quatre sont figurés comme des squelettes, tandis que nous ne rencontrons pas sous cette forme le personnage même de la Mort. La chronique de Nuremberg, dans les passages qu'elle consacre au sujet austère qui défraya si souvent les sermons des prédicateurs, nous montre simplement des morts qui dansent, et ne nous montre pas une figure allégorique de Celle qui est supposée le moteur fatal de cette danse. Il y a toujours là l'idée d'un symbole, d'un emblème, d'une évocation de ceux qui ne sont plus pour faire songer au moment où les vivants cesseront d'être, mais on n'y saurait voir un exemple de la personnification figurée d'un être abstrait dans la véritable acception du mot. Nous en restons toujours au simple contraste de la mort substituée à la vie, de la larve venant annoncer au berger de la sardoine antique le sort qui l'attend. Au contraire, si nous remontons moins haut, et que nous nous approchions de la Renaissance, nous constaterons que les reproductions des Danses des Morts commencent à prendre un caractère quelque peu différent de celui qu'elles avaient dans l'origine. Voici les imitations tout artistiques d'Holbein qui s'intitulent *images*, *emblèmes*, *simulacres* de la Mort ; voici de grands peintres, de célèbres graveurs qui, s'inspirant de Pétrarque, composent des *Triomphes de la Mort*, et donnent, contre l'intention même du poëte (2), à l'impitoyable reine des trépassés, la forme d'un squelette. Bientôt cette dernière figure, adoptée généralement, se reproduit de toutes parts et prend une signification parfaitement déterminée à l'aide d'attributs caractéristiques. Les morts, les larves, sont ramenés à ce type unique, à ce type de la Mort, de *Thanatos*, bizarrement converti en squelette, mais gardant toutefois quelque chose de sa physionomie antique, par exemple le glaive, qui devient la flèche, la faux ou la lance, et les grandes ailes noires, auxquelles se joignent aussi des ailes de chauve-souris, comme symbole de la nuit, des ténèbres, du temps. La statue de la Mort, placée jadis au cimetière des Innocents, et regardée d'abord comme l'ouvrage de Germain Pilon, auteur du groupe des Parques, ensuite comme celui de François Gentil, natif de Troyes, qui vivait en 1540, était un squelette d'albâtre, debout, tenant de la main droite une lance, avec la pointe de laquelle il semblait montrer un quatrain écrit sur un bouclier qui était à côté de lui, et sur lequel portait sa main gauche. Le quatrain renfermait les vers suivants :

Il n'est vivant tant soit plein d'art,
Ni de force pour résistance,
Que je ne frappe de mon dart
Pour bailler aux vers leur pitance.

C'est ainsi que le squelette figurant la Mort armée de son dard, et prête à frapper, se multiplie dans un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, tant au XVIe qu'au XVIIe siècle. Cependant la farouche et

---

de sa faux dans quelques écrits. L'auteur du *Pèlerinage de la vie humaine*, Guillaume de Guilleville, qui était né à Paris vers l'an 1295, dit, au sujet de la redoutable divinité :

La Mort laissa sa *faulx* courir
Et me fit du corps départir.

(1) Dans quelques éditions très anciennes de la *Danse Macabre*, les quatre morts qui jouent chacun d'un instrument de musique sont désignés par le nom de premier, de second, de troisième, de quatrième ménestrel. Dans la vieille Danse allemande, dont nous faisons connaître les figures, on trouve aussi, tout au commencement, quatre squelettes jouant des instruments à vent ; mais on ne rencontre nulle part, dans cette Danse, comme je l'ai dit plus haut, une image isolée de squelette ayant les caractères distinctifs d'une représentation de la Mort.

(2) Fidèle au goût antique, Pétrarque ne dépeint pas la Mort comme un squelette, mais comme une femme en fureur, toute vêtue de noir :

Ed una donna involta in vesta negra
Con un furor, qual io non so, se mai
Al tempo de' Giganti fusse a Flegra....

Cependant le Titien, environ 130 ans après Pétrarque, introduisit dans son *Triomphe de la Mort*, évidemment emprunté au poëte, l'image du squelette comme personnification figurée de la Mort.



osseuse amazone, non contente d'illustrer les exploits des poëtes, c'est-à-dire d'introduire sa lugubre image dans les productions littéraires, faisait aussi le principal ornement des cérémonies funèbres, et traitait de pair avec les rois couchés dans le cercueil. Le jésuite Ménestrier parle longuement du rôle attribué aux figures de squelettes dans les funérailles des princes et dans les décorations des églises aux jours de deuil public (1). Tantôt on en faisait des termes d'architecture qui portaient les corniches, tantôt on s'en servait pour tenir des inscriptions et des urnes. On en couchait aussi sur les frontons et sur les cintres des arceaux. Il y en avait qui servaient à soutenir et à retrousser les tentures, à porter les écussons, les armoiries, les devises; d'autres portaient les marques d'honneur, les couronnes, les bâtons de commandement, le sceptre; on en faisait paraître avec la faux, le sable et les autres symboles de la brièveté de la vie. La plupart se montraient dans des attitudes très variées, casque en tête, tenant des lances, des épées, des urnes, des sceptres, des palmes, à cheval armées en cavalier, entremêlées avec d'autres figures. Voici quelques représentations qui ont entièrement rapport à notre sujet : Aux funérailles de la reine d'Angleterre, faites à Rome dans l'église du collége des Anglais, le 30 janvier 1670, les images de la Mort avaient sous les pieds des tiares, des sceptres, des couronnes et d'autres marques de dignité avec ces mots : ***Omnia mihi subdita.*** Quelques unes aussi tenaient une balance dans les bassins desquels on voyait des couronnes et des sceptres avec des instruments d'agriculture et d'arts mécaniques, le tout expliqué par ces mots : *Æquat inæqualia* (2). Aux funérailles célébrées dans la même ville pour le cardinal de Mazarin, dans l'église de Saint-Vincent et de Saint-Anastase, on avait mis sur la porte un grand trophée de la Mort qui foulait aux pieds la tiare, les chapeaux de cardinaux, les sceptres, les couronnes et les autres marques d'honneur (3). Deux autres Morts étaient couchées sur le fronton de la porte. Aux obsèques faites à Venise pour Ferdinand II, duc de Toscane, la Mort tenait un luth rompu : *versa est in luctum;* et aux funérailles de Pierre Séguier, chancelier de France, la poésie laissait tomber sa flûte avec cette légende tirée d'un vers d'Ovide : *Ars mihi non tanti est, valeas mea tibia.* C'est ainsi qu'une gravure de Schenck, qui représente la Mort jouant du violon devant un vieillard qu'elle vient de surprendre, a pour titre : *Mortis ingrata musica.* Enfin, les triomphes de Pétrarque qui, d'après le P. Ménestrier, étaient *de grandes idées très connues et authorisées par les suffrages publics*, concouraient à maintenir dans le monde lettré et dans la littérature aristocratique la vogue du sujet lugubre qui avait produit les Danses des Morts. Le savant jésuite que nous venons de nommer nous apprend même qu'on représenta en 1665, à Plaisance, dans l'église de Saint-George, le Triomphe de la Mort, qui avait motivé des décorations très ingénieuses et pleines d'intérêt (4). Toutefois, en même temps que les beaux esprits des XVIe et XVIIe siècles s'empa-

---

(1) V. *Des Décorations funèbres*, par le P. C. F. Ménestrier. Paris, R. J. B. de la Caille, 1683.

(2) Le peintre espagnol Valdes Leal, qui vivait au XVIe siècle, a placé, dans une composition allégorique sur la mort, une main mystérieuse qui apparaît soutenant des balances égales : un des plateaux est chargé de tiares, de couronnes, de sceptres et d'écussons ; l'autre contient toutes sortes de rebuts et de viles ordures. L'artiste allemand, M. Alfred Rethel, qui s'est inspiré de nos troubles révolutionnaires, pour donner une physionomie nouvelle au sujet tant de fois traité de la *Danse des Morts*, a représenté, dans un de ses dessins, le squelette propagateur des idées de liberté, d'égalité et de fraternité, pesant dans la balance, devant une foule stupéfaite, une pipe et une couronne. Que pèse une couronne? pas plus qu'un tuyau de pipe ; tel est le résultat que donne l'opération. (Voy. *Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel.* Leipzig, Wigand, 5te Aufl., Drittes Blatt.)

(3) On se rappelle aussi l'image de la Mort foulant aux pieds un monarque et une tiare, qui se voyait aux funérailles de Philippe III, roi d'Espagne, ainsi que le fameux madrigal dont Pierre de Junio avait accompagné cette sinistre représentation. L'Eglise, dans les services funèbres, multipliait, sous toutes les formes, ses enseignements. La décoration mortuaire qui fut faite à Sainte-Barbe, de Mantoue, pour le duc Guillaume III, fut toute morale et offrait un grand nombre d'inscriptions édifiantes qui ne sont autre chose que des proverbes vulgaires sur la Mort.

En voici un échantillon :

Morti debemur omnes.
Morte cadunt optima.
O quàm magnum est honestè mori.
Miserum est nescire mori.
Mors ultima linea rerum est.
Stultum est timere quod non possis evit re.
Unus dies de omnibus fert sententiam.
Ultimus morborum medicus est mors.
Tendimus huc omnes.
Vivere noluit, qui mori non vult.
Mors vitæ vita est, etc.

(4) Les jésuites, qui ont toujours eu le goût des représentations scéniques, ont quelquefois pris pour sujet de ces représentations la Mort même. Aussi bien ne se faisaient-ils aucun scrupule, comme on le verra tout à l'heure, de passer du théâtre à l'église

raient de la création du moyen âge pour l'affubler à l'antique et pour y rattacher toutes sortes de traditions savantes, cette création, parmi le vulgaire, perdait de sa vogue et tombait dans l'oubli. Déjà les artistes avaient cessé d'en orner les églises et les cimetières, et les anciennes Danses des Morts, figurées sur des monuments publics, disparaissaient presque toutes sous le badigeon. L'héritière des divinités mythologiques du Trépas, ce type bâtard qui est à la fois, comme le dit Herder (1), le Temps et la Mort, ou, pour mieux dire, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais que l'on a pourtant conservé l'usage de placer sur les monuments funèbres dans une attitude dramatique et ampoulée, n'a plus aujourd'hui le privilége de fixer l'attention du peuple ni celle des artistes. On passe indifférent devant cette grande figure froide, immobile et insignifiante comme une mauvaise tragédie, tandis que le passant curieux s'arrêtait naguère avec émotion et intérêt devant les tableaux à la fois si naïfs, si profonds et si variés de la Danse des Morts.

Nous avons vu comment les chrétiens avaient emprunté aux Grecs et aux Latins l'idée de la larve, c'est-à-dire du mort, pour en faire un emblème du principe destructeur, et par suite un type iconologique tout nouveau de Thanatos. Voyons à présent ce qui les conduisit à réunir un squelette, l'image d'un mort ou de la mort, à un être vivant, l'image du *vif* ou de la vie. Nous avons déjà touché cette question en traitant celle qui précède; n'oublions pas la sardoine de Gori et la signification qui lui était donnée; n'oublions pas non plus la momie égyptienne promenée dans un cercle de gais convives, ni la gentille larve mobile du banquet de Trimalcion; n'oublions pas enfin tous ces monuments de l'art populaire des anciens, médailles, pierres gravées qui associent les idées de mort et d'orgie, en d'autres termes de stérilité et de fécondité, de destruction et de renouvellement palingénésique, plaçant les ossements arides à côté des mets succulents, le crâne desséché à côté du vase des festins, l'inerte dépouille couchée sur le sol à côté du brillant papillon prêt à voler vers le ciel. Opposer l'homme à lui-même sous les deux faces principales de sa destinée, pendant et après cette vie à laquelle il tient tant et qu'il doit quitter un jour, c'est là une donnée toute philosophique, mais basée sur l'observation d'un fait naturel, parfaitement saisissable pour tout homme aux regards duquel s'offrent les restes inanimés de son semblable. Une telle donnée est donc aussi ancienne que le monde et commune à toutes les nations, à tous les cultes. Mais dans ses différentes représentations symboliques, elle ne laisse pas de prendre divers aspects; elle se voile, elle s'embellit plus ou moins, suivant qu'à l'idée triste et décourageante qu'elle renferme on s'efforce de joindre une idée riante et consolatrice, l'espoir d'une vie meilleure ou du retour en ce monde sous une forme nouvelle. Si l'on veut connaître la manière élevée dont les artistes de l'antiquité ont interprété ce sujet, il faut jeter un coup d'œil sur les monuments que leur inspira le mythe de Prométhée (2). Ces monuments nous offrent l'image de la destinée de l'homme, les mystères de son origine et de sa fin dernière; l'heure de sa nais-

---

et vice versâ. « C'est ainsi, dit encore le père Ménestrier, l'un » des membres les plus savants de cette association, que le collége » des jésuites de Paris fit des funérailles académiques pour la reine » le seizième aoust 1683, AU LIEU de la tragédie qui se fait toutes » les années, à pareil mois, pour la distribution des prix. AU LIEU » DU THÉATRE magnifique, élevé chaque année sur l'une des quatre » faces de la cour, on avoit choisi la grande salle *qui sert à pré-* » *sent d'église*, comme un lieu plus propre à des funérailles. Elle » étoit toute tendue de noir. On remarquoit parmi les décorations » funèbres des têtes de mort couronnées, puis cette inscription en » latin :

Entrez et voyez avec des larmes
Quelle tragédie
La Mort nous représente cette année.

» Un *théâtre*, élevé au même lieu où se dressoit tous les ans celui » des Enigmes, faisoit voir un grand tombeau de marbre, auprès » duquel la Poésie, la Musique, la Tragédie et l'Eloquence pleu- » roient et abandonnoient leurs instruments. » (*Des Décorations funèbres*, p. 132.)

(1) Herder, *Wie die Alten den Tod gebildet?* Sœmmtl. Werke. Tübingen, 1809, XI, p. 427-494.

(2) Voy. *Religions de l'antiquité*, t. IV, 1re partie, planches et explications des planches, les bas-reliefs, fig. 601-603, et particulièrement celui de la pl. CLVIII, fig. 603. Suivant M. Voelcker, le mythe de Prométhée a, dans les formes sous lesquelles Hésiode et Homère nous le présentent, une grande analogie avec la tradition biblique de la chute du premier homme. Comme dans celle-ci on y trouve amalgamées les idées de mal, de mort, de péché, de tentation, de séduction, et l'on y voit l'introduction de la femme dans le monde devenir la principale cause de tous les maux qui vont affliger l'humanité. Pandore a un caractère analogue à celui de la mère du genre humain. La dangereuse épouse d'Epiméthée personnifie le sexe féminin dans ce qu'il a de faible, de léger, de volage, de faux, d'ami de la parure et du luxe. Elle réunit toutes les imperfections au sujet desquelles le rude sermonneur de la *Danse Macabre* réprimande brutalement les femmes qu'il entraîne.

7

sance rapprochée de l'heure de sa mort; mais tout cela présenté dans une suite de tableaux si gracieux et si élégants que l'âme est doucement touchée et ne s'effraye pas. L'art populaire, moins recherché dans ses allégories, moins délicat dans les formes de son enseignement, représentait cette opposition, ce contraste de la vie et de la mort avec plus de laconisme et de crudité. Dans l'Onyx de Lippert (*Daktyl.*, Suppl., n° 471), citée par d'Olfers, on voit un squelette tenant dans la main droite une coupe pleine de fruits, dans l'autre main une bandelette; à ses pieds est un vase. Une cornaline, citée encore par d'Olfers, nous offre quatre têtes réunies; trois de ces têtes représentent symboliquement la jeunesse, la virilité, la vieillesse; la quatrième, qui est une tête de mort, dit assez par elle-même ce qu'elle représente. Sur d'autres cornalines, la tête de mort se trouve jointe à une tête d'homme et à une tête de femme, ou bien à une tête d'adolescent et à une tête de vieillard (1). Quelquefois le *Memento mori* est encore plus explicite. Un vase trouvé à la casa Bartolucci, sur la Via Salara, contient une allusion directe à la mort et à la vie. Le vivant tient des tablettes; près de lui est son génie qui joue des crotales; devant lui est un papillon. Le mort est un personnage décharné, la tête chauve, l'œil enfoncé; son génie est vêtu d'une tunique courte; il renverse un flambeau; devant lui est également un papillon. N'est-ce pas là une représentation du mort et du vif conforme à l'esprit de l'antiquité, mais offrant néanmoins une grande analogie avec celle du moyen âge? N'y saurait-on voir une preuve irrécusable de l'ancienneté de ces images à doubles faces dont le christianisme s'empara pour nous montrer le *recto* et le *verso* des choses humaines? Oui, l'idée d'évoquer les morts pour instruire les vivants du sort qui leur est réservé appartient aussi bien à la religion du fils de Marie qu'au paganisme. De la porte des cimetières où reposaient les enfants du Christ s'échappait le lugubre appel d'outre-tombe, et l'on entendait des voix confuses répéter d'un ton moitié triste, moitié railleur, aux frivoles humains:

Nous étions ce que vous êtes
Et vous serez ce que nous sommes (2).

Hodie mihi, *cras tibi*, comme le portait le cartouche d'une statue en pierre représentant un squelette, qui décorait autrefois le cimetière des Chartreux de Dijon (3). Mais cela ne suffisait pas, et pour tenir constamment exposé aux regards ce que l'esprit insouciant et plus curieux d'autres objets pouvait trop facilement oublier, on suspendait dans les églises des toiles mouvantes peintes des deux côtés, sortes de *fanons*, de bannières qui, lorsqu'elles étaient agitées par le vent, laissaient apercevoir tour à tour l'image d'une jeune fille et celle d'un squelette. A Schlottau, à Chemnitz, il existait de ces espèces d'*oscilla* chrétiennes (4); et Fiorillo regarde comme appartenant à ce genre de représentations figurées le tableau de Minden, en Westphalie, dont Fabricius a fait une Danse des Morts (5). Nous en rapproche-

(1) Lippert, *Dacktyliothek*, 1776, 2e Tansend., n°s 993 et 994.

(2) Inscription de la porte du cimetière de Clugnon. Des inscriptions toutes semblables existent aussi en Allemagne, dans plusieurs cimetières, notamment dans ceux d'Erlenburg et de Tœplitz. Ces paroles ont eu autant de vogue et de célébrité que le fameux *O vos omnes qui transitis per viam attendite*, dont j'ai parlé ailleurs. Répétées mainte fois par les poëtes, les moralistes et les prédicateurs, elles passèrent en proverbe; on les retrouve dans cette phrase qui avait cours, en Allemagne, au XIVe siècle:

« Als uns nu ist, alsz was ouch in
» Als in nun ist, als werden wir. »

On n'est donc pas surpris de les rencontrer aussi dans les Danses des Morts; sur le charnier de la Danse de Berne et dans la Danse Macabre, il est dit: *Comme sommes, tels serez vous.*

(3) Gabriel Peignot, *Recherches sur les Danses des Morts*, introduction, p. XI.

(4) Autrefois, chez les Latins, quand une maison ou un village était menacé de quelques dangers, on conjurait le péril en plaçant au-dessus de la porte ou en suspendant aux arbres voisins des *larves* ou masques, destinés à remplacer les têtes d'homme qu'en pareille occasion on offrait autrefois à Saturne pour se racheter. Ces têtes suspendues s'appelaient *oscilla* ou bien, comme nous l'apprend Macrobe, *effigies Mania suspensæ*. Le mot *larves* ne signifiait pas seulement une âme défunte, un squelette, mais aussi un masque, car le nom de *larves* ou de *manes* paraît avoir été donné originairement aux empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait sur le visage des morts et que l'on enterrait quelquefois avec eux. M. Charles Magnin, à qui nous empruntons ces détails, est d'avis que les larves ou masques funèbres, jouèrent un très grand rôle dans l'ancien drame hiératique de l'Etrurie qui consistait surtout dans la *nécyomantie* ou l'apparition des mânes.

(5) Fiorillo, *Geschichte der zeignenden Künste*, IV, p. 123, et Fabricius, *Bibl. Lat.*, V, p. 2.

rons aussi les statues de pierre, figures mystiques du monde trompeur, que l'on avait coutume de placer, et que l'on retrouve aujourd'hui dans les temples chrétiens. Vues de face, elles représentent une charmante jeune fille, brillante de grâce, de vigueur et de santé; vues par derrière, elles n'offrent plus au regard attristé qu'un corps hideux, rongé par les vers et tombant en pourriture. Dans tout symbole de ce genre, le masque de la vie réunit toujours les traits de la jeunesse, de la fraîcheur et de la beauté; le masque de la mort, au contraire, porte toutes les marques de la plus affreuse décrépitude : c'est le *rictus* opposé au sourire. Bientôt les deux faces emblématiques, qui n'eurent d'abord qu'une destination générale et n'exprimèrent que l'idée de l'humanité soumise aux arrêts du destin, reçurent une application spéciale et prirent toutes sortes d'aspects en rapport avec l'âge, la profession, le caractère, les goûts, les instincts et les habitudes de chacun des personnages dont se compose la grande famille humaine. Le *Memento mori* s'introduisit alors dans des personnifications et des scènes de légendes. Frappés de cette vérité, qu'aucun pouvoir ne résiste à la mort, les naïfs mythologues du moyen âge se représentèrent d'abord les princes et les rois forcés de contempler leur propre image dans la pourriture du tombeau. Le premier mort, le premier squelette qui défile sous nos yeux est donc un mort, un squelette couronné (1). Une allégorie morale que tous les peuples de l'Europe paraissent avoir connue, le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*, consacra cette idée. Là on vit trois rois ou trois seigneurs mis en présence de trois squelettes, qui ne sont que la répétition de ces trois personnages, c'est-à-dire leurs *larves*. Ces larves officieuses viennent apprendre aux trois vifs, occupés de leur chasse mondaine, qu'ils auront un jour l'avantage de leur ressembler. La popularité de cette légende est attestée par un grand nombre de témoignages. En Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre et peut-être aussi en Espagne, il existe des représentations figurées du *Dit* des Trois Morts et des Trois Vifs. Ce fut vers le milieu du XIV[e] siècle qu'André Orcagna entreprit de tracer la sienne sur les murs du Campo-Santo de Pise, concurremment avec d'autres images représentant le Jugement dernier et l'Enfer. Il y introduisit un personnage qui semble étranger à la légende : saint Macaire, l'ermite, l'anachorète égyptien (2). Ce personnage arrête les trois rois qui vont à la chasse avec leurs maîtresses, il les invite à contempler, dans trois sépulcres qui barrent le chemin, trois cadavres de rois, l'un en putréfaction, l'autre rongé par les vers, le troisième réduit à l'état de squelette. Les princes laissent apercevoir le dégoût et l'horreur que ce hideux spectacle leur inspire; l'un d'eux même se bouche les narines pour ne pas respirer les miasmes fétides de la tombe. Un joli tableau avec des légendes en vieux anglais, conservé à Londres parmi les manuscrits d'Arundel, et datant peut-être du XIV[e] siècle, représente aussi le Dit des Trois Morts et des Trois Vifs, que nous retrouvons en France au commencement du XIV[e] siècle sculpté sur la grande porte méridionale de l'église des Saints-Innocents, à Paris, par ordre de Jean, duc de Berri, oncle de Charles VI (3). L'Allemagne possède des monuments à peu près

(1) Couronné comme puissance temporelle ou comme puissance spirituelle, suivant qu'il est roi, empereur ou pape. *Tu vois les plus grans* commencer, dit l'auteur de la *Danse Macabre*.

(2) Cette peinture d'Orcagna a fait supposer que saint Macaire se rattachait à la légende des *Trois Morts et des trois Vifs*, et l'on a profité de cette circonstance pour expliquer par le nom de ce saint celui de Macabre, donné à la Danse des Morts du cimetière des Innocents. Telle est l'opinion de l'auteur anglais Douce, adoptée par M. Hippolyte Fortoul, dans son édition française de la Danse de Holbein; mais M. Achille Jubinal, loin de la partager, fait observer que la vie de saint Macaire, rapportée par les Bollandistes avec toutes les légendes qui y ont trait, ne contient pas l'histoire des trois jeunes gens; il ajoute que vraisemblablement saint Macaire n'a été placé dans la peinture d'Orcagna que pour y remplir un rôle semblable à celui du docteur ou du coryphée, dans nos plus anciennes pièces de théâtre ou bien celui du docteur et de l'acteur dans plusieurs Danses des Morts, c'est-à-dire pour faire la leçon et tirer la moralité. C'est aussi un ermite, l'ermite Phillbert, qui figure dans le *Débat du corps et de l'âme*.

(3) En 1639, Jacques Du Breul avait encore cette sculpture sous les yeux, car il en fait la description dans son *Théâtre des antiquités de Paris* : « Au portail de l'église qui est à main droicte, l'on voit » les figures en bosse de trois chevaliers passans par dedās un bois » et trois morts à l'opposite, aussi dans vn bois; lequel fit faire » et ériger Monsieur Jean, duc de Berry, en l'année 1408, pour » l'ornement de ce lieu auquel il voulu estre enterré après sa » mort : ainsi que les vers suivants le tesmoignent, gravez le long » de la corniche qui soustient lesdites figures. » Les vers dont parle ici Du Breul, ont été réimprimés dans les *Recherches* de Gabriel Peignot; mais il en est d'autres qui accompagnaient cette sculpture et que l'on ne connaît pas, Du Breul n'ayant pas jugé à propos de les citer et s'étant contenté de dire : « Plus sous vne chacune desdites figures est attachée dans le mur une grande pierre remplie d'un nombre de vers français, comme si lesdites figures parloient ensemble et respondoient l'vne à l'autre. » Peut-être retrouvera-t-on un jour, dans quelque autre document, le texte omis par Du Breul, texte qu'il serait intéressant de pouvoir comparer aux leçons françaises du poëme des *Trois Morts et des trois Vifs*.

semblables. Dans la collection Nagler, du cabinet des estampes de Berlin, il existe une vieille gravure en bois avec les trois vivants et les trois squelettes couronnés. Nous avons cité ailleurs d'autres gravures où le même sujet est traité. Au XVIe siècle on le représentait encore très fréquemment. Un vitrail, annoncé par Massmann comme étant en la possession de la comtesse de Berzelsternau d'Emmerichshofen, à Francfort-sur-le-Mein, donne, avec la date de 1568 et des rimes en allemand, une représentation figurée de la légende. La Danse des Morts ne fut que le développement sur toute l'échelle sociale du contraste symbolique qui, dans les compositions précédentes, opposait le néant à la royauté. A une époque où la division par castes était de rigueur, où les hommes étaient parqués chacun dans des limites qu'il ne pouvait franchir, le mode d'énumération hiérarchique, tel qu'il a lieu dans les productions dont il s'agit et dans beaucoup d'autres du même temps, devait s'offrir naturellement à la pensée. Après le pape, l'empereur; après l'empereur, le roi; après le roi, le duc, et ainsi de suite. C'eût été manquer aux règles de l'étiquette et même aux lois de l'ordre social que de procéder autrement. En cela seulement on pourrait dire que la Danse des Morts est soumise et respectueuse, si ce respect et cette humilité n'étaient encore de l'ironie. En vérité, le squelette n'a jamais été un bon courtisan. Si les petits viennent les derniers, si les plus grands commencent, c'est que, suivant l'*énonciateur*, ils ont le plus péché et doivent être les premiers punis. *A tout seigneur*, *tout honneur*, chacun sera jugé selon ses œuvres, ainsi le dit l'axiome vulgaire, et mieux que cela l'Evangile. Nous allons donc les voir défiler, ces pauvres humains, emmenés les uns après les autres par leurs larves avides. *Mire tes yeux dans mes yeux*, semblent-elles dire d'une voix non moins éraillée que railleuse. C'est bien là en effet un *miroir où chacun peut lire qu'il lui convient ainsi danser* (1). Le marbre de la tombe est plus fidèle qu'une glace de Venise; il renvoie au *vif* l'image du *mort*. La femme vaine et coquette ne peut s'y mirer sans effroi (Danse du Klingenthal et Danse du Grand-Bâle); et comme tout chrétien doit l'employer pour faire sa dernière toilette, on n'est pas surpris de le retrouver, au XVIe siècle, très gracieusement brodé sur des draps mortuaires parsemés d'ossements (Pl. II, fig. 14) (2). Quelle riche et curieuse galerie de portraits évoque cet objet magique et prestigieux! Voyez comme ces squelettes, comme ces têtes dépourvues d'yeux, de bouche, semblent vous regarder et parler; comme ils affectent de prendre un langage, une physionomie, une attitude conformes au sexe, au rang, à la condition, et même aux infirmités physiques et morales des personnages qu'ils entraînent. Quels mimes exercés, quels habiles parodistes! Vraiment, si les humains sous leur forme lémurique sont aussi gais, aussi railleurs, aussi spirituels, aussi puffistes que nous les voyons paraître dans la Danse des Morts, il y aura plaisir à n'être plus du nombre des vivants.

A côté de cette immense ronde où l'opposition de la vie et de la mort trouve son expression la plus large, la plus complète et la plus tranchée, viennent se placer des compositions où la même idée, le même contraste, le même *conflictus* sont rappelés d'une façon plus brève, plus laconique, et qui font ressouvenir de l'ancien caractère du symbole. Par exemple, ce sera, dans la Danse des Morts gravée par Merian, cette tête d'homme à deux faces qui termine la série des planches. D'un côté elle est fort belle; mais qu'on retourne le livre en sens inverse, on ne verra plus qu'une tête de mort. Tel est aussi le dessin que l'on remarque à la fin de l'édition des gravures d'Holbein, par Mechel. Là nous trouvons un crâne surmonté

(1) *Ce présent livre est appelé Miroer salutaire pour toutes gens et de tous estats, et est de grant utilite.* (Titre de l'édition de la Danse Macabre de 1486; Paris, Guyot Marchant.)

En ce miroir chacun peut lire
Qui le convient ainsi danser,
Saige est celui qui bien si mire,
LE MORT LE VIF FAIT AVANCER.
(Texte servant de préface à toutes les Danses Macabres).

N'oublions pas qu'une très ancienne pièce de vers, tirée du Ms., n° 7595 de la Bibliothèque nationale et réimprimée par Crapelet avec les vers sur la Mort, de Thibaud de Marly, est aussi intitulée le *Miroer du monde;* j'ai dit précédemment qu'on y voyait paraître des gens de toute condition qui s'écrient au moment de passer de vie à trépas, *je vois mourir.* Au surplus ce titre de Miroir (*speculum*) fut très en vogue au moyen âge et appartient à un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, principalement sur des sujets de morale et de piété, publiés dès les premiers temps de l'invention de l'imprimerie.

(2) Cette figure est la copie d'un miroir brodé en jaune sur le fond noir d'un drap mortuaire, provenant de l'église de Folleville (Somme); lequel date du commencement du XVIe siècle, et n'est pas postérieur, à ce que l'on croit, à l'année 1524.



d'un sablier et reposant sur des ossements en croix ; mais cette fois, du moins, le symbole de la mort n'est pas celui de la stérilité ; au contraire, par toutes les ouvertures de la boîte osseuse s'échappent des épis de blé, et cette promesse d'une nouvelle existence dont la mort contient le germe, empêche qu'on ne reste sous le coup d'une pensée accablante. Il existe à Paris, d'après le témoignage de M. Hippolyte Fortoul, un tableau dans lequel on a cru reconnaître la touche d'Holbein. Ce tableau représente une jeune fille, belle et parée, jouant de la guitare. Un squelette s'agite derrière elle, et un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son image mêlée à celle de la Mort. Au-dessus de cette composition on lit le distique suivant :

Formosam speculo te cernens, respice formam
A Tergo positam quæ notat esse nihil.

Il n'y aurait pas beaucoup de recherches à faire sans doute pour trouver d'autres œuvres d'art inspirées par la même pensée philosophique. L'esprit religieux du catholicisme, nous l'avons vu, a lui-même perpétué l'usage du symbole antique qu'il nous offre encore aujourd'hui, mêlé aux prières quotidiennes, sous la forme d'une petite tête d'ivoire à deux faces, que l'on suspend aux chapelets et qui représente d'un côté le visage du Christ, de l'autre un masque de squelette. Non moins habile à figurer en nature le *Memento mori*, le clergé continue d'exposer à nos yeux et de semer sous nos pas des emblèmes funèbres. Les voyageurs ont pu voir à Rome, dans l'église de la Mort, une chapelle décorée avec des ossements humains si artistement agencés, qu'au premier aspect ils produisent l'effet de nombreux et riches ornements. A la porte de cette chapelle, se tient un pénitent noir qui agite à tout moment un tronc de fer-blanc, prononçant ces mots d'une voix sépulcrale : *Per i poveri morti! Per i poveri morti!* Dans la même ville, pendant l'octave des morts, au cimetière du bourg Saint-Esprit (1), un squelette d'enfant drapé d'or et d'argent est placé sur une table ; des religieuses se tiennent auprès et inscrivent les noms des fidèles qui apportent leurs offrandes pour faire dire des messes et des prières. Le sanctuaire des reliques de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, tout rempli d'ossements humains, n'est qu'un joli boudoir en comparaison de la chapelle des Crânes du couvent des Franciscains, à Madère, où près de trois mille têtes de morts, dépouillées et polies, placées en sautoir sur des fémurs en croix, lambrissent de leur étalage uniforme les voûtes et les murailles. Ajoutons que cette chapelle n'est rien encore auprès des galeries funèbres des couvents de la Sicile, où les Morts, debout ou penchés dans des niches, offrent aux regards épouvantés de la foule qui visite ces sombres lieux l'ignoble spectacle de la corruption et de la ruine dont le corps humain subit les phases hideuses avant de tomber en poussière. A Palerme il existe de ces vastes musées souterrains de la mort entretenus avec art et recherche pour la plus grande édification des vivants. Ceux qu'on ouvre au public le jour consacré à l'anniversaire des trépassés présentent à droite et à gauche une longue file de cadavres soigneusement parés des différents costumes que chacun porte pendant la vie. Le prêtre y est revêtu de sa soutane, le magistrat de sa robe, le soldat de son uniforme, la jeune femme de ses atours, et l'élégant cavalier de l'habit à la mode. Pour tempérer l'horreur de cette exhibition et son effet sur les sens, pour imiter peut-être aussi l'usage de leurs ancêtres touchant l'embellissement des lieux funèbres, les Italiens ornent ces cavernes sépulcrales d'immenses corbeilles de fleurs et d'arbustes qui répandent un parfum suave et péné-

(1) C'est dans le même cimetière qu'on représentait autrefois, tous les ans, et qu'on représente peut-être encore de nos jours des scènes religieuses. On y dressait un théâtre avec des décorations analogues au sujet et dont les personnages étaient des figures de cire habillées. Le spectacle offert, en pareil cas, comprenait ordinairement le martyre et la mort d'un saint ou d'une sainte. En 1813, on avait représenté dans la cour du cimetière une scène du jugement dernier. Au centre, était un piédestal sur lequel on avait peint des damnés au milieu des flammes. Il était surmonté d'un ange en cire, tenant à la main la trompette qui doit réveiller les morts. Ceux-ci, véritablement décédés la veille dans l'hôpital Saint-Esprit, avaient été placés au bord des fosses, comme s'ils allaient ressusciter ; et pour racheter leurs âmes, les fidèles s'empressaient d'offrir quelques pièces de monnaie. (V. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*; Paris, Firmin Didot, 1823.)

trant autour des squelettes, en même temps que des lampes remplies d'huile parfumée jettent un demi-jour mystérieux sur leur lugubre image.

Pensez à la mort, mon très cher frère, se disaient obligeamment les religieux de l'ordre de saint-Paul, ermite, dès qu'ils s'abordaient ; et, pour mieux y penser, ils chargeaient leurs vêtements des emblèmes du trépas. C'est ce genre de parure qu'affectionnaient aussi les membres d'un autre ordre qu'un prince et une princesse d'Allemagne fondèrent, en 1652, dans un but moral et philosophique, sous le nom de l'ordre de la Tête-de-Mort. Enfin nos Hussards de la Mort, redoutables concurrents des Hussards de la Mort prussiens, ont *crânement* fait honneur pendant les guerres de la république au lugubre patronage qu'ils s'étaient choisi (1). Voilà donc un ordre religieux, un ordre civil et un ordre militaire placés sous l'invocation de la terrible divinité qui domine tout le genre humain.

Je crois avoir prouvé que l'idée de mettre en présence un squelette et un personnage vivant dans les Danses des Morts, aussi bien que dans la légende des *Trois Morts et des trois Vifs*, recèle une intention analogue à celle qui motiva l'évocation des larves chez les anciens, et que cette idée dut naître d'autant plus facilement que le squelette lui-même ne fut originairement, parmi les chrétiens, qu'une personnification de larve identifiée avec le mauvais principe, avec Satan. Or, nous savons que Satan ayant été confondu avec Hadès et Thanatos, la *larve-squelette*, type de celui qui n'est plus, devint en dernier lieu le type de la Mort. Opposer le squelette à l'être vivant, c'était donc opposer la mort à la vie, et former ainsi un symbole à la portée de tous. Mais dans un sujet aussi grave, aussi austère, comment s'expliquer la bouffonnerie du spectre, qui gambade et joue des instruments ? Précisément comme je vais le prouver par la confusion des idées des larves et d'esprits malfaisants, par l'assimilation des squelettes aux démons. Non seulement les dieux et les mortels avaient été partagés en deux classes distinctes, en deux camps opposés, mais on s'était pris à considérer chacun de ces empires rivaux comme la répétition, ou pour mieux dire comme la contre-partie de l'autre (2). Dans le séjour de la lumière comme dans celui des ténèbres, il y avait des jeux, des divertissements, des danses, des chants et des concerts, aussi bien que des luttes et même des combats. Tout y rappelait les plaisirs, les occupations, et jusqu'aux vicissitudes de la vie terrestre. A l'exemple des faibles humains, les dieux immortels semblaient craindre que l'ennui ne vînt les surprendre. Ceux d'Homère passaient le temps dans des banquets continuels, ou se plaisaient à entendre les chœurs harmonieux des Muses. La Danse et la Musique étaient sans cesse appelées à charmer les illustres convives, et elles avaient elles-mêmes une origine céleste. Certaines divinités, surtout les divinités de la lumière, passaient pour les avoir inventées. Pour honorer le culte des dieux, on institua des cérémonies où ces arts privilégiés tenaient le premier rang (3). Héraclite, cherchant une expression brève et frappante à son principe fondamental de l'opposition, cause première de toutes choses, de l'harmonie du monde résultant de la dissonance, de la lumière et des ténèbres, de la vie et de la mort en combat nécessaire, choisit les emblèmes à demi transparents de l'arc et de la lyre (4). Ainsi, la Musique et la Danse, toutes les deux étroitement unies, furent mêlées, dès la plus haute antiquité, aux symboles relatifs à l'antithèse, qui forme

---

(1) Le peuple de Naples appelle les *Pauvres de Saint-Janvier*, qui forment une compagnie chargée des enterrements et qui, couverts de longs manteaux, portent une lance avec une banderole noire : *les Lanciers de la Mort*.

(2) Les Indiens des Pampas et des Andes se figurent aussi qu'il y a dans l'autre vie des danses, des divertissements, des combats et des courses champêtres.

(3) A Délos et à Delphes, les deux foyers du culte d'Apollon parmi les Hellènes, les jeux de la musique et les combats d'instruments étaient établis et célébrés en l'honneur des dieux de la lumière. Les Rhodiens avaient aussi des jeux musicaux en l'honneur du Soleil. (V. Martini, *Ueber die musikal. Wettstreite der Alten. Bibl. d. schœn. Wissensch.*, VII, p. II 36.) En Egypte, Memnon, cité comme le père des Muses, et dont l'image reposait sur les bords du Nil, était le symbole de la lumière éternelle. Des chants le saluaient à la naissance du jour, et il répondait à ces chants par un son où se révélait son immortelle vie.

(4) Suivant Héraclite, le combat est le père de toutes choses, et il développe cette idée de l'opposition primitive, sous diverses formes, telles que le lever et le coucher, le jour et la nuit. C'est là cette dissonance de l'univers d'où résulte un accord semblable à l'harmonie de l'arc et à celle de la lyre. (Creuz., *Rel. de l'Ant.*, trad. p. Guigniaut, t. II, 1re partie, p. 153.) Le philosophe dut puiser ses images à la même source où il avait puisé ses doctrines. Dans les temples de Patare, d'Ephèse et de Délos, il avait vu ces symboles mystérieux auxquels les anciens ont fait tant d'allusions significatives ; il avait vu l'arc et la lyre, l'arc et le flambeau unis l'un à l'autre ; il avait vu cet arc de vie, comme l'appelle Euripide,

la base de l'édifice compliqué des religions. De là, pour ces deux arts comme pour tout le reste, une double apparence, une application différente et même totalement opposée. Tantôt c'étaient d'ineffables accords exprimant une joie sereine et provoquant d'angéliques sourires et de douces prières; tantôt des mélodies lugubres ou des sons farouches peignant une agitation sinistre ou une angoisse douloureuse. Les danses religieuses par excellence, les danses circulaires, furent tour à tour des danses de fêtes respirant une pure allégresse, et des danses guerrières rappelant des temps d'épreuves et de combats (1). Quand un dualisme conforme au génie de l'Orient eut assombri les dogmes fondamentaux des cultes qui ne séparaient jamais originairement la joie de la pensée de la mort, les chants et les danses furent appelés à reproduire symboliquement les idées métaphysiques de l'existence d'un bon et d'un mauvais principe continuellement en guerre et luttant avec des forces à peu près égales. On sait que, dans cette croyance, les hommes prêtaient, aux divinités ou aux génies qu'ils supposaient armés d'un pouvoir nuisible, les instincts pervers de ceux d'entre eux qui éprouvent une joie cruelle à voir souffrir autrui. Ils se représentaient donc ces divinités malfaisantes défiant, injuriant et tournant en ridicule les autres divinités qui essayaient de les subjuguer, ou qui mettaient obstacle à leurs projets. Dès lors, et comme conséquence de ce fait nouveau, l'élément satirique s'introduisit dans les dogmes, et tout ce qui tint à la représentation figurée des mythes tourna à la parodie et à la caricature. Les occupations, les divertissements, les plaisirs des dieux justes et bons, comme ceux des mortels qui s'efforçaient de leur plaire et de leur ressembler, furent imités d'une façon comique et dérisoire par la gent turbulente et incorrigible des mauvais esprits. L'enfer prit alors la physionomie d'un vaste théâtre de bouffons cyniques sans cesse occupés à faire une application scandaleuse et malveillante des choses les plus sacrées. Aux chants célestes répondaient les cris et les blasphèmes; aux danses des bienheureux, les plus grotesques contorsions; au sourire de béatitude des âmes plongées dans la contemplation d'un sublime idéal, le *rictus sardonique* des anges déchus, réduits à ne plus comprendre que la laideur. Tout ce qui peut déformer le corps et lui donner une apparence ridicule et grotesque, tout ce qui peut troubler l'esprit et porter l'homme à des actes insensés, mauvaises habitudes, mauvaises passions, manies (2), affections nerveuses, maladies extraordinaires, tout cela était rapporté à l'influence ou à l'action directe des démons caustiques et des génies pervers (3). Il semblait que dans leurs

---

que tient en main le dieu du feu céleste lançant ses flèches puissantes, c'est-à-dire ses rayons tantôt salutaires et tantôt funestes. (Creuzer, *loc. cit.* p. 153-154.) L'arc est donné également à l'Apollon lycien et pythien.

(1) Presque toutes les danses de l'antiquité se rapportaient à des phénomènes astronomiques et physiques qui finissaient par recevoir une interprétation figurée et par correspondre à des phénomènes moraux. A Samothrace, à Sparte, il y avait des danses planétaires, danses où étaient imitées les révolutions du soleil, de la lune et des étoiles. La danse du labyrinthe, chez les Déliens, rappelait la signification de l'édifice visité par Thésée, antique symbole de la course du soleil et de celle des âmes à travers tous les signes, course tortueuse et qui revient sur elle-même par mille et mille détours. On pouvait y voir aussi une image de la vie, car le peloton, gage d'amour dont le fil aida Thésée à se reconnaître dans les sinuosités du labyrinthe, fait de sa maîtresse Arianne, suivant Creuzer, une Parque, une Proserpine-Vénus qui introduit l'âme dans le labyrinthe de cette vie et qui l'en fait sortir, qui met le fil conducteur dans nos mains et nous dirige à travers ses détours. Image des deux principes de la vie et de la mort ramenés au principe unique de l'immortalité, de l'éternité des choses, les danses religieuses des anciens devaient être forcément des danses circulaires. Par cette raison, il est tout simple que la Danse des Morts, véritable danse symbolique du moyen âge qui rattache les deux bouts de la chaîne des destinées humaines, qui lie le vieillard à l'enfant, le puissant au faible, le riche au pauvre, l'oppresseur à l'opprimé, ait été, elle aussi, une danse circulaire, une ronde, une *carole*.

(2) Le nom de μανια était le nom donné, chez les Grecs, à la folie furieuse; il était dérivé, comme le verbe μαινομαι *être furieux*, du radical *man*, *men*, âme des morts. Les Latins pensaient que le furieux était agité par les mânes, par la déesse *Mania*, la mère des Lares et des Mânes, toutes personnifications que nous savons se rapporter à la Mort ou aux morts. J'ai dit dans une note précédente que les empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait sur le visage du défunt et que l'on enterrait quelquefois avec eux, portaient aussi le nom de *manies* ou *larves*.

(3) Quelquefois aussi à celle de divinités vengeresses. Les Grecs reconnaissaient même deux sortes de possession en vertu de la distinction qu'ils avaient faite des bons et des mauvais démons. Les fous, les furieux, les insensés devaient leur état de perturbation intellectuelle à l'action d'une divinité perverse, d'un mauvais génie, tandis que des sages tels que Pythagore, Socrate, Platon, Diogène étaient redevables de leur sagesse à l'excellente nature de leur démon familier. La même croyance faisait ranger d'un côté les prophètes, les prophétesses et les visionnaires dont on écoutait avec respect les oracles et les prédictions, et de l'autre, les *énergumènes*, les *possédés* dont les divagations émanées d'une source maudite causaient autant de scandale que d'effroi. Le tableau que les anciens nous ont tracé de ce qu'ils appellent l'esprit prophétique, montre que c'était un trouble intellectuel dû à une affection cérébrale passagère ou à une prédisposition naturelle au somnambulisme. Le christianisme distinguait aussi ceux qui communiquaient d'intelligence avec Dieu, et ceux qui recevaient les inspirations de Satan. Les visionnaires, les hallucinés, les épileptiques étaient

jeux cruels, ceux-ci n'eussent en vue que de réduire les malheureuses créatures, dont ils avaient convoité la *possession*, au degré d'abjection physique et morale où ils étaient eux-mêmes parvenus. Les privant de leur raison, de leur libre arbitre, ils les réduisaient à la condition de marionnettes, et, suivant les fils morbides qu'ils faisaient mouvoir, c'est-à-dire suivant les maladies qu'ils jugeaient à propos de leur communiquer, ils les obligeaient à prendre toutes sortes d'attitudes excentriques, si bien que la cour infernale avait dans les damnés, dans les hallucinés, ses pantins et ses *fous* (1). Cette identification des maladies physiques, morales et intellectuelles avec la possession, date de fort loin ; car Homère, dans un passage de son *Odyssée*, parlant d'un homme en proie à une maladie violente, dit *qu'un démon cruel le tourmente*, et ailleurs, traitant des mauvaises actions des hommes, il les envisage comme une folie envoyée par les Dieux (2). Il est facile de voir qu'une telle superstition se rapporte à l'idée qui lie la mort au mauvais principe, au principe du mal ; et que la coutume d'identifier les maladies qui sont comme les messagères de la Mort avec les démons, qui sont les ministres des dieux malfaisants, doit son origine à cette idée. En outre, comme la possession a pour effet d'anéantir l'individualité de celui qui en est atteint et d'y substituer l'action d'une puissance étrangère, les fous, les furieux, les insensés, les maniaques, les convulsionnaires, et généralement tous les malades, furent eux-mêmes confondus avec les démons qui les possédaient, c'est-à-dire que, en raison de la perte de leurs facultés, on les considéra, par anticipation, comme déchus de l'existence et comme tombés dans l'empire des mânes, des lares ou des *larves*. De là ce nom de *larvatus*, de *larvarum plenus*, donné à celui que troublaient des hallucinations. Les faits qui précèdent eurent ce résultat, que la Mort et tous ceux qu'elle semblait vouloir attirer à elle s'offrirent à l'imagination avec le *caractère diabolique* que le dualisme oriental prêtait à ses divinités malfaisantes. La laideur des formes, l'extravagance des gestes, le cynisme des actions, l'obscénité des paroles, la malignité des sarcasmes, enfin ce rire moqueur et impitoyable pour lequel il n'est rien de sacré, furent des traits communs aux fous, aux possédés, aux démoniaques, tout aussi bien qu'aux larves et aux esprits des ténèbres. Dès lors une certaine ironie, une gaieté amère, un élément de trouble, se glissèrent dans l'interprétation symbolique de l'opposition fondamentale, la mort et la vie. L'idée de faire danser les larves paraît en avoir été la première manifestation. Certes, en prenant une attitude joyeuse, le spectre du mort, cause naturelle de tristesse, d'effroi, nargue le vivant. C'est ainsi qu'en agitant ses grelots, le pauvre halluciné, le *larvarum plenus*, le *fou*, cause naturelle de pitié, raille les hommes graves qui ont la prétention d'être moins insensés que lui. Remarquons bien ce rapprochement nouveau et cette origine commune du *squelette* et du *fou*. Remarquons bien aussi le rôle qu'ils ont joué concurremment comme personnages allégoriques. Si le squelette apprit à tous les humains indistinctement l'inévitable loi du destin, le fou, pendant plusieurs siècles, continua auprès

---

tantôt des saints et tantôt des sorciers. Dans l'antiquité, le nom d'*énergumènes*, ἐνεργούμενοι, s'appliquait aux fous, parce qu'on supposait qu'un souffle de la divinité les inspirait, qu'un dieu agissait en eux. Le verbe δαιμονίζειν s'employait dans le sens de *délirer*, d'extravaguer, *parler en insensé*, parce qu'on se figurait qu'un dieu, un démon, parlait alors par la bouche du malade. Des dénominations particulières établissaient la nature de la possession, suivant la divinité qui passait pour en être l'auteur. C'est ainsi que les Grecs nommaient νυμφολήπται les hydrophobes qu'ils croyaient tourmentés par les nymphes, et les Latins *cerruti*, ceux qui étaient frappés de la colère de Cérès. De là encore les noms de *lymphatici*, *lymphati*, et le corybantisme ou fureur des corybantes dont il est question dans ce passage de la tragédie d'*Hippolyte* où le chœur, parlant à Phèdre, s'écrie : « O jeune fille, un dieu te possède ; c'est ou Pan ou Hécate, ou les vénérables Corybantes, ou Cybèle qui t'agitent. » Etre agité par un dieu ou inspiré de Dieu, ou seulement inspiré, c'est avoir du génie ; en d'autres termes, c'est avoir le *diable au corps*, comme disait un jour Voltaire à une grande tragédienne, qui ne se doutait probablement pas que cette expression du langage figuré servait chez quelques peuples, notamment chez les Samoïèdes, à désigner une maladie réelle, une sorte d'hystérie. Etre *troublé* est encore une expression qui provient de la même source. On dit être troublé par une idée, être possédé d'une idée parce qu'on a supposé que les idées étaient envoyées à l'homme par les dieux : les bonnes par les divinités propices, les mauvaises par les esprits de ténèbres. De là la croyance au *démon* familier, tantôt bon, tantôt méchant ; de là encore le nom de *tribulati* donné aux fous. (*Voy.* ce mot dans Du Cange, *Gloss. infim. lat.*)

(1) Platon (*De leg.*, lib. I) compare nos passions aux fils qui font mouvoir les marionnettes ; or, les passions étant les causes les plus réelles et les plus fréquentes de nos maladies, on comprend comment les démons, en agitant ces fils léthifères, conduisaient l'homme de gambades en gambades, de folies en folies jusqu'à la dernière et suprême cabriole.

(2) *Odys.*, IV, 261 ; XV, 178 ; *Iliad.*, XVIII, 88. Pythagore pensait que les maladies qui attaquaient les hommes et les animaux étaient dues à des démons répandus dans l'air. (Diog. Laert, *Vit. Pythagor.*)

des grands l'enseignement du squelette. Ces deux formes de larves symbolisèrent, durant tout le moyen âge, la brièveté de l'existence humaine, le néant des biens terrestres et l'égalité dans la mort. Elles sont sœurs et naissent de la même conception : l'homme forcé de se contempler dans le miroir de la mort comme être dépourvu de vie, et dans celui de la folie comme être dépourvu de raison, c'est-à-dire forcé de reconnaître qu'il est sujet à une double mort, l'une physique, l'autre intellectuelle. Non, sans doute; ceux qui ont rapproché les rondes funèbres du moyen âge du fameux *Navire des fous*, dont Brandt a fait le sujet de ses humoristiques inspirations, n'ont point commis une erreur. Et de même, Érasme et Holbein, l'un par son *Éloge de la Folie*, l'autre par ses *Simulachres* austères, se rencontrent et se donnent la main.

J'ai dit que la danse des larves me semblait avoir pour but d'établir une sorte de contraste ironique de la gaieté avec la douleur. Telle est du moins la signification qui me paraît devoir être attachée à la danse lémurique de la poupée d'argent du festin de Trimalcion, aussi bien qu'à celle du squelette de la sardoine de Gori. Mais ces deux témoignages ne sont pas les seuls que je puisse invoquer en faveur de cette opinion. En janvier 1809, des paysans découvrirent, près de Cumes et de l'ancienne voie domitienne, une sépulture souterraine renfermant des sarcophages et des bas-reliefs. Ignorant l'importance de leur découverte, et n'obéissant qu'à un sentiment de vile cupidité, ils brisèrent les sarcophages, espérant y trouver un trésor. Cet espoir fut déçu ; pour se venger et par dépit, ils mutilèrent les bas-reliefs en stuc qui ornaient l'intérieur des chambres sépulcrales. Le chanoine André de Jorio, custode de la galerie des vases peints du musée royal de Naples, arriva néanmoins assez à temps sur le lieu des fouilles, pour retirer des mains de ces Vandales quelques précieux débris archéologiques. Ayant réuni et dessiné tout ce qui restait des bas-reliefs, il fit de cette curieuse découverte le sujet d'un Mémoire qui intéressa au plus haut point le monde savant (1). Parmi les scènes représentées sur ces monuments, il en est une qui prête matière à plus d'une conjecture : on y voit trois squelettes ayant à peu près tous les trois l'attitude de personnages qui dansent ; deux d'entre eux, toutefois, ont plutôt l'air de gens qui prennent plaisir à voir danser. Celui du milieu, reconnu pour un squelette de femme, et le plus important des trois au point de vue de certains commentateurs, s'y présente avec un bras levé, l'autre sur le côté, et avec une jambe en l'air comme les danseurs de l'Opéra. Millin, Sickler, Gœthe et d'Olfers (2), ont essayé, après le chanoine André de Jorio, de pénétrer le sens de cette représentation figurée en la rapprochant des deux autres bas-reliefs qui l'accompagnent. Leurs suppositions, quelque ingénieuses qu'elles soient, sont trop contradictoires, trop vagues même, pour qu'on puisse en tirer rien de certain. Mais s'ils ont été impuissants à deviner, dans tous ses détails, le sujet traité par l'artiste, ils paraissent en avoir fort bien saisi la donnée principale, et surtout le caractère esthétique. Suivant Millin, en cela d'accord avec de Jorio, les trois bas-reliefs représentent le départ des âmes de dessus terre pour se rendre aux enfers. Dans le premier bas-relief, trois mortels dansent pour faire voir que le passage de cette vie dans l'autre n'a rien de fâcheux et qui soit à craindre. D'Olfers et Gœthe ont pris les scènes représentées sur les trois bas-reliefs pour une sorte d'épopée funèbre conçue en l'honneur d'une danseuse, qui se montrerait dans le premier bas-relief sous sa forme d'ombre ou de lémure; mais ils n'ont pas refusé d'admettre que ce sujet, indépendamment de son application directe, et pour ainsi dire individuelle, pourrait se prendre dans un sens général et allégorique. D'après Gœthe, il faut voir là un antique trait d'*humour*, plaçant, entre un drame spirituel et une comédie humaine, une farce lémurique, c'est-à-dire entre ce qui est beau ou sublime, ce qui est bouffon et grimaçant. Cette opinion de l'auteur de *Faust* me semble venir à l'appui de ce que j'ai moi-même avancé plus haut touchant le caractère ironique et satirique de la danse des larves. Au surplus, les développements qui vont suivre feront voir ce caractère d'ironie prenant chaque jour plus de relief et d'extension dans les œuvres où l'esprit humain, par suite de l'inclémence des dogmes religieux ou de la dureté des temps, se

(1) *Scheletri Cumani dilucidati dal canonico Andrea de Jorio.* Napoli nella stamperia Simoniana, 1810, fig.

(2) Millin, *Mag. Encycl.*, 1813, janv. p. 200. Sickler, *de Monumentis aliquot Gr.*, *e sepulcro Cumæo erutis*, etc. Vimar. 1812— Gœthe, *Das Grab der Tänzerin*, œuvres posthumes, IV. — *Olfers Ueber ein merkw. Grab bei Kumae* dans *Hist. philol. Abhandlungen der Berl. Akad. aus d. J.* 1830, ou Mém. de l'Acad. des Sciences de Berlin, ann. 1830.



montre profondément pénétré de son néant et de sa misère. Sans doute les anciens n'ont point eu des Danses des Morts en tout point semblables à celles du moyen âge, mais ils ont fait danser les larves pour rendre plus émouvantes, plus sensibles, la peinture et l'opposition de la mort et de la vie, de la joie et de la douleur. Quelquefois aussi, en assignant aux morts ce doux exercice, ils voulaient simplement prouver qu'au delà de cette vie il est encore des plaisirs pour les hommes justes. Mais alors ils ne songeaient pas aux larves errantes représentées sous la forme de hideux squelettes ; ils entendaient parler des âmes paisibles qui retrouvent aux Champs-Élysées leurs occupations d'ici-bas, les jeux, les chants, la danse. Ainsi le disent les poëtes dans leurs gracieuses images :

> Pars pedibus plaudunt Choreas et carmina dicunt (1).

et encore :

> Hic Choreæ cantusque vigent (2).

Là point d'ironie ; car il n'y a ni désespoir ni effroi. Mais quand l'idée de la mort s'enveloppe de teintes sombres, les génies du Trépas, s'incarnant dans les démons, prennent des allures diaboliques pour railler la pauvre humanité. C'est cette transformation qui donne au coryphée des rondes du moyen âge son aspect excentrique et bouffon.

Les chrétiens, qui puisaient largement aux sources religieuses de l'Orient et amalgamaient les éléments du mazdéisme avec ceux du paganisme helléno-latin, composèrent des tableaux analogues à ceux des anciens pour exprimer l'antagonisme, vieux comme le monde, du bon et du mauvais principe. Le royaume de Dieu eut ses fêtes et ses réjouissances, ses pieuses cérémonies et ses rites consacrés ; le royaume de Satan eut ses pratiques impies et sa liturgie extravagante qui parodiaient les saints mystères. Ouvrez les traités bizarres où les anciens théologiens ont essayé de coordonner les rêveries et les superstitions qui avaient cours dès les premiers temps du christianisme, vous y verrez d'un côté des chœurs d'anges et de bienheureux occupés à des danses et à des chants d'adoration, et soutenus dans leurs célestes concerts par un accompagnement instrumental très varié (3) ; de l'autre des hordes échevelées de démons et d'esprits de ténèbres, la *Mesnie* hellequin (4) ou la ronde du Sabbat, s'élançant avec furie au son d'une musique

(1) Virg. *Æn.*, VI, 644.

(2) Tib. *Carm.*, I, 3,59 ; on lit aussi dans Anacréon :

> Πρὶν ἐκεῖσε δεῖ μ' ἀπελθεῖν
> Ὑπὸ νερτέρον χορείας.
> (ANACR., *Od*, IV, 16).

(3) Ainsi que nous l'apprend M. Ferdinand Denis, certains docteurs du moyen âge démêlaient dans les chœurs célestes le psaltérion, la saquebute, les sons éclatants du cornet redoublé, les sons plus doux du frestel, les retentissements de la naquaire, les voix prolongées de la vielle. (*Voy.* Ferd. Denis, *le Monde enchanté*, Paris, Fournier, 1843, p. 111.) Le Pomeranche et Le Guide n'ont peint les anges dansants que d'après saint Basile, qui nous les représente toujours occupés à cet exercice dans le ciel, en nous exhortant à les imiter sur la terre. (Saint Basile, *Epist. ad Greg.*) On parlait aux chrétiens des chœurs de jeunes vierges qui se rassemblaient autour de l'époux et dont les danses vives et modestes peignaient les chastes et pieux désirs. On représentait encore la foule des saints, partagée en différents chœurs et célébrant par sa danse triomphante la miséricorde, les bienfaits et la gloire de Dieu.

> Te gloriosus apostolorum chorus,
> Chorus sacratus martyrum ;
> Chori sanctarum virginum, etc.

(4) Le roman de Fauvel, commencé en 1310 par François Des Rues, et terminé en 1314 par messire Chaillon de Pertain, nous montre la Mesnie hellequin ou bande hellequine, qui accompagne le *chalivali* ou *charivari*. En cherchant l'étymologie du mot *hellequin*, on a été conduit à supposer que cette bande maudite tirait son origine du cimetière d'*Elycamp* ou *Eleschans*, aux environs d'Arles, qui avait porté primitivement, comme cimetière païen, le nom de *Champs-Elysées*. Dans ce lieu reposaient une foule de martyrs et de héros chrétiens ; c'est là que le *Labarum* apparut à Constantin et qu'un ange, en lui montrant le signe du salut, lui dit ces paroles : *Constantine, in hoc signo vince!* C'est là encore qu'une terrible bataille fut livrée par Charlemagne aux Sarrazins. Le jour, rien ne troublait la tranquillité de ce champ des morts ; mais la nuit, les fantômes sortaient de dessous terre, menant un bruit épouvantable et s'en allant de là en tous pays. Cette troupe infernale qui n'était autre chose, comme on voit, qu'une bande de larves déchaînées, s'appelait *les Arlecans* ou *Allecans*. Elle avait un chef, l'*Allecan* par excellence, qui devint très populaire, sous le nom d'Hellekin et d'Herlekin. La forme primitive de ce nom se trouve aussi bien dans *Hell'sking*, en allemand *Erlenkönig*, par corruption peut-être de *Höllenkönig*, roi de l'enfer ; que dans *Elyscamps* ou *Alescamps*, et elle a été rapprochée, non sans fondement, de celle d'*Arlequin*. Notre Arlequin, personnage tragi-comique, avec sa face toute noire, sa moralité suspecte et son glaive de bois, pourrait bien n'être qu'un échappé de la Mesnie hellequin. Ce personnage nous offre peut-être une parodie du grand Hellequin, roi de l'enfer et de la Mesnie dont on apprit à se moquer après en avoir eu grand'peur. C'est ainsi que notre *Croquemitaine*, parodie du diable, n'effraie plus que les petits enfants et joue, comme Arlequin, un rôle burlesque. Serait-ce aller trop loin que de supposer le *bonhomme noir* de la Danse Macabre un peu parent des membres de la famille hellequine ? Je fais à tout hasard cette conjecture, car je manque de preuve pour l'appuyer.

étrange du sombre gouffre qui vomit les flammes pour aller s'abattre dans les solitudes terrestres où viennent se joindre à elles tous ceux qui ont renié le Seigneur et donné leur âme à Satan. Plusieurs hymnes fort anciennes font allusion à cette croyance superstitieuse aux orgies du Sabbat, et un démonographe du XVII[e] siècle rapporte en ces termes la première strophe de l'une d'elles :

> Déjà le héraut du jour chante,
> La sentinelle de la nuit
> Au chant duquel s'évanouit
> Le *bal* de la troupe méchante.

Le bal de la troupe méchante, opposé à celui de la troupe céleste présidé par le Saint des saints, ne pouvait se passer de la présence du Diable. Ce personnage, indispensable à l'intérêt dramatique des légendes chrétiennes, assistait à ces réunions, soit comme simple spectateur, soit à titre de coryphée; et alors, comme le spectre osseux dans la Danse des Morts, c'est lui qui menait la danse, changeant souvent de main, mais ayant toujours soin de se mettre à la main des femmes qui lui plaisaient le plus (1). Une musique douce et insinuante, semblable à un chant de sirène, préludait quelquefois aux lascifs ébats des danseurs; mais le plus souvent un effroyable charivari, des sons bizarres et confus, excitaient les mouvements désordonnés de la bande maudite. Les rondes infernales ou diaboliques, comme parodie des danses religieuses, étaient presque toujours des danses circulaires ou demi-circulaires; ce qui avait fait dire de la danse des sorciers, et en général de toutes les danses qui déplaisaient à l'Église, *è un cerchio ch'a il diavolo per centro.* Un auteur, qui se prétend bien informé, affirme que l'on exécutait au Sabbat trois sortes de branles : le branle *à la bohémienne;* car, dit-il, *les Bohêmes coureurs sont à demy-diables;* le branle villageois, *comme noz artisans font es villes et villages par les rues et par les champs*, et enfin un dernier branle d'une espèce particulière où les danseurs étaient placés alternativement à rebours, les uns le dos tourné d'un côté, les autres de l'autre, de manière à former un demi-cercle et à s'approcher de si près qu'ils se touchaient, mais ne pouvaient se voir. Toutes sortes de gestes, de postures, de contorsions et de sauts extravagants caractérisaient ces exercices diaboliques, auxquels prenaient part des gens de *toute condition*, de tous états, comme les personnages des Danses des Morts; mais ici principalement des sorciers, des sorcières, pèle-mêle avec des démons et de mauvais esprits, qui parfois, pour mieux se livrer à d'impudiques excès, se transformaient en boucs. Telles étaient les idées absurdes du vulgaire sur ces bals fantastiques, à la formation desquels on faisait concourir tous ceux que l'Eglise avait repoussés de son sein, soit pour cause d'impiété, comme les bohémiens ou les hérétiques, soit à raison d'un goût trop vif pour certains plaisirs défendus, notamment pour les danses voluptueuses. Il faut dire que l'autorité ecclésiastique, après avoir toléré et même introduit les danses dans les cérémonies du culte, en était venu peu à peu à les considérer comme dangereuses. En cela elle n'avait pas tort. La promiscuité des sexes dans des réunions, qui se tenaient ordinairement la nuit, ne pouvait manquer d'entraîner des abus. Quelques traces de ces abus, devenus extrêmement graves dans la suite, s'étaient déjà fait remarquer du temps de saint Paul dans les agapes ou banquets religieux des premiers chrétiens (2). Une exaltation singulière, un dévergondage contagieux s'empara des populations et se mêla d'une façon insolite aux pratiques de la vie religieuse. Des sectes de flagellants, d'illuminés, de convulsionnaires se formèrent de toutes parts sous l'empire de cette surexcitation étrange qui portait les hommes à se couvrir des dehors de la piété pour commettre les extravagances les plus honteuses. On ne saurait attribuer uniquement à la grossièreté des mœurs et à la naïveté des

(1) « Le diable, transformé en bouc, dance au sabat avec les » filles et femmes et avec les plus belles, ores menant la dance, » ores se mettant à la main de celles qui luy sont plus à gré et sac- » couple en cette forme avec elles. » (Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons.* Paris. Nicolas Buon, 1613, liv. III, p. 207.)

(2) Les *agapes* ou festins de charité, mêlés de danse malgré les abus qui s'y étaient glissés du temps de saint Paul, subsistaient encore lors du concile de Gangres, en 320, où l'on tâcha de les réformer, et ils ne furent totalement abolis qu'au concile de Carthage, en 397, sous le pontificat de Grégoire le Grand.



croyances un pareil phénomène, et il paraît raisonnable de penser que les fléaux terribles dont l'humanité subit les ravages pendant plusieurs siècles communiquèrent aux organisations débiles ou appauvries une sorte d'ébranlement nerveux entraînant à sa suite toutes sortes de désordres physiques et moraux. Les extases, les convulsions et la *Dansomanie* tiennent trop de l'hystérie, de l'épilepsie, de l'aliénation mentale pour que cette dernière conjecture ne soit pas parfaitement fondée. Le moyen âge, il est vrai, loin de croire à un fait naturel, attribuait les manifestations extatiques où frénétiques, tantôt à l'inspiration du Très-Haut, tantôt à l'instigation du Diable (1). L'Église, selon son intérêt, admettait dans son sein ou bien en repoussait les illuminés ou les convulsionnaires. Ceux dont les excès ne portaient atteinte ni à la morale publique, ni à la dignité de la religion, étaient considérés par elle comme des saints visités par l'esprit de Dieu; mais les folles créatures qui poussaient trop loin l'ardeur de ce moderne corybantisme et se livraient à des divertissements voluptueux et mondains, notamment à des danses immodestes de nature à scandaliser le public, devenaient aussitôt passibles des censures ecclésiastiques, et prenaient rang parmi les ennemis de l'Église, parmi les *démoniaques* et les sorciers. Dès lors la passion déréglée qu'ils montraient pour la danse passait pour être un résultat des manœuvres de Satan. C'était l'esprit impur qui agissait en eux, qui agitait leurs membres et les forçait de sauter en cadence. Aux caractères attribués à ce genre de possession, il est facile de reconnaître tous les symptômes d'une maladie nerveuse; les médecins appellent encore aujourd'hui l'épilepsie, *chorée* ou *danse de saint Guy* ou *de saint Vit*, en souvenir de l'ancienne danse morbide du moyen âge. Celle-ci fut une véritable épidémie de l'espèce la plus bizarre. Environ vingt-cinq ans après l'apparition de la peste noire, appelée en Allemagne la Grande-Mortalité, *das Grosse-Sterben*, et en Suède et en Danemark la *Mort noire, der Schwarze-Tod*, elle éclata pour la première fois en 1374 sur les bords du Rhin et dans les Pays-Bas. Ceux qui devenaient ses victimes dansaient une grande partie du jour à la même place; ils faisaient des contorsions extraordinaires et s'avouaient possédés du diable (2). En Hollande, les danseurs étaient à moitié nus et portaient sur la tête des couronnes de fleurs. Ils avaient les idées excentriques de véritables hallucinés. La couleur rouge leur causait une profonde aversion; quelques uns d'entre eux ne pouvaient supporter la vue de gens qui pleuraient; d'autres, celle de certaines chaussures d'une forme particulière. Pendant leur état de crise, ils proféraient des mots incohérents, quelquefois des paroles impies. Le plus souvent ils semblaient adresser à saint Jean une sorte d'invocation douloureuse, et répétaient, tout en continuant leur danse convulsive : *Here sent Johan, so so, vrisch und vro, here sent Johan!* Des femmes, des jeunes gens, des moines, mais pour la plupart des gens dissolus et de basse extraction composaient ces troupes nomades de danseurs convulsionnaires, qu'on appelait *Chorisantes, Dansatores, Tripudiantes*. A leur passage dans les villes, ils faisaient presque toujours de nombreuses recrues, comme s'il avait suffi de les voir danser pour être immédiatement possédé du démon de la danse. Ce qui n'est pas douteux, c'est que tous les individus portés à la débauche par la faiblesse ou par l'ardeur de leur tempérament, trouvaient là une excellente occasion de satisfaire leurs penchants vicieux. Que leur en coûtait-il de jouer pour un temps le rôle de démoniaques? Ils avaient par devers eux la perspective consolante d'un exorcisme qui les réconciliait avec l'Eglise et mettait sur le compte du démon con-

(1) Cette croyance, nous l'avons vu un peu plus haut, était celle des Grecs et des Latins. Elle fut commune à presque toutes les nations de l'antiquité, et elle se retrouve de nos jours chez un grand nombre de peuples. Dans l'Inde, elle s'est conservée parmi les sectes bouddhistes et brahmaniques. En Chine, elle donne lieu à des incantations et à des sortiléges. Au Japon, elle fait considérer les maladies nerveuses et surtout l'épilepsie comme une suite de la possession des démons. Nous savons que les Samoïèdes sont sujets à une sorte d'hystérie qu'ils nomment le *diable au corps*. Dans les îles de l'Océanie, les hommes qu'on appelait *enchantés* étaient de véritables démoniaques; on attribuait leurs actes et leurs paroles aux *oromatouas* ou esprits des morts qui les possédaient. Enfin les sorciers des Patagons qui passent pour avoir commerce avec les esprits supérieurs, sont des hommes attaqués de chorée et d'épilepsie.

(2) M. Maury rend compte des motifs qui portaient les *larvati* du moyen âge à faire cet aveu : D'après lui, la terreur qu'inspirait le démon multipliait singulièrement la folie démoniaque. L'aliénation mentale prenant ordinairement la forme des opinions qui règnent à l'époque où elle se produit, le catholicisme qui parlait toujours du diable et des piéges qu'il ne cesse de tendre aux hommes, devait naturellement porter les idées des fous de ce côté, en sorte que ceux-ci se figuraient tous être victimes de l'esprit immonde, et demandaient eux-mêmes à se faire exorciser. L'exorcisme recevait ainsi de cette conviction du malade une force dont il aurait été sans cela dépourvu.

gédié leurs extravagances et leurs turpitudes. Comme preuve de l'état de dépravation où ils se complaisaient, on rapporte que, dès la première invasion du mal et dans un court espace de temps, cent femmes non mariées devinrent enceintes pour avoir pris part à la danse. Du reste, ces malheureux n'étaient peut-être pas tous des imposteurs. Beaucoup d'entre eux paraissent même avoir été sujets à des maladies nerveuses bien caractérisées. Le peuple, qui attribuait leur frénésie au pouvoir de Satan, leur donnait d'abondantes aumônes pour qu'ils allassent en pèlerinage à la chapelle du saint qui devait les guérir. Ce saint était ou saint Vit ou saint Jean. Souvent ils s'y rendaient au son des instruments de musique ou bien au chant des psaumes. Ils entraient dans la chapelle ou dans l'église, et se mettaient à danser. Leur danse était si violente, que dans leurs soubresauts convulsifs ils dépassaient quelquefois la hauteur de l'autel. Le clergé les recevait avec pompe, et disait pour eux des prières; puis il les exorcisait et, comme formule d'exorcisme, récitait le commencement de l'Evangile de saint Jean, ou bien interpellait vivement le démon caché dans l'intérieur du corps de chaque possédé, ordonnant au nom de Jésus-Christ à cet esprit impur de déguerpir au plus vite. Quelques mots latins et quelques aspersions d'eau bénite achevaient le miracle. Les prêtres de la ville de Liége se firent une très grande réputation dans toute l'Allemagne par leur habileté à guérir les danseurs convulsionnaires. Dans quelques localités, l'épidémie se prolongea pendant près de six mois. Elle sévit avec une grande intensité à Cologne, à Anvers, et pénétra jusque dans le royaume de France. Elle mit à parcourir ces différents pays l'espace de plusieurs années. Elle devint aussi célèbre qu'elle était redoutée, et donna lieu au proverbe jadis très répandu en Allemagne: *Que la danse de saint Vit te prenne! Dass dich Sanct-Veits-Tanz ankomme* (1). En 1418, la même maladie, ou une maladie analogue, se montra en Alsace, ainsi que nous l'apprend Schilter dans sa vingt et unième remarque sur la *Chronique* de Jacob von Kœnigshoven. On la nommait aussi danse de saint Vit, *Sanct Veits-Tanz*. La ville de Strasbourg compta bientôt près de deux cents femmes qui en étaient atteintes. Les magistrats mirent à leur disposition de grandes salles où elles se réfugiaient pour se livrer à leur exercice favori et involontaire. Le fléau devenant contagieux, on envoya les malades à Saverne où se trouvait une chapelle de saint Vit ou saint Guy. Les danseurs partirent escortés d'un pauvre diable de ménétrier qui jouait de la cornemuse et dansait lui-même nuit et jour comme un fou. Arrivés au but de leur pieux pèlerinage, ils furent reçus par le clergé qui vint au-devant d'eux en chantant des prières. Malheureusement la chronique s'arrête là, nous laissant ignorer s'ils furent guéris. Il existe encore en Alsace, à l'état de tradition populaire, une danse que je crois devoir rattacher à ces bizarres épidémies du moyen âge. Cette danse, que l'on connaît encore dans quelques villages et que des personnes âgées se rappellent avoir pratiquée dans leur jeunesse, n'est qu'une suite de contorsions et de grimaces simulant évidemment un accès de fureur épileptique. Les mouvements du corps y sont tellement violents, tellement exagérés, que les danseurs, des genoux et des coudes, frappent la terre en cadence.

L'analogie des danses convulsives avec les rondes diaboliques, c'est-à-dire la relation du fait réel avec le fait supposé, ressort de cette circonstance que les individus atteints d'affections nerveuses ou d'aliénation mentale, et se livrant, sous l'empire de ces maux divers, à des mouvements extravagants et désordonnés, étaient assimilés le plus souvent aux possédés, aux démoniaques, aux sorciers, à tous ceux en un mot que la crédulité populaire, étayée des préventions religieuses, mettait au nombre des créatures de

(1) *Voy.* Agricola, *Teutsche Sprichwörter*. On peut consulter sur la Danse de saint Vit et de saint Jean, et sur les pratiques des flagellants, Dr. K. V. Ideler, *Versuch einer Theorie des religiösen Wahnsinns*. Halle, C. A. Schwetschke und Sohn, 1848, *erster theil*, p. 509 et suiv. —Dr. C. F. Staudlin und H. G. Tzchirner, *Archiv für alte und neue Kirchengeschichte*. (Leipzig, F. C. W. Vogel, 1810. T. III, p. 640 et suiv.) —*Die Alteste Teutsch so wol Allgemeine als insonderheit Elsassische und Strasburgische Chronicke von Jacob von Kœnigshoven mit hist. Anmerkungen, von Dr. Johann Schiltern.* Strassburg, Josias Staedel, 1698. *Voy.* 21 Anmkung. – Dr. Hecker, *Die Tanzwuth*, Berlin, 1832, in-8°. M. Jung m'a fait connaître une dissertation médicale sur la Danse de saint Vit; cet ouvrage, sorti des presses de Kürsner, à Strasbourg, est intitulé *Q. D. B. V. Dissertatio inauguralis medica exhibens casum de Chorea S. Viti, quam duce et auspice numine supremo ex decreto et authoritate gratiosæ facultatis medicæ in celeberrima Argentinensium universitate pro summis in medicina honoribus et privilegiis doctoralibus rite capessendis ad D. XVI septembris anno MDCCXXX, solemni eruditorum examini submittit Bartholomæus Martinus, Helv. Glaronensis. Argentorati, typis Simonis Kürsneri Cancell. typ.*

Satan, et se figurait adonnées comme telles aux débauches de la troupe impure qui se réunissait la nuit dans les carrefours pour fêter la présence de son chef maudit (1). Indépendamment des fous, des malades et des maniaques dont l'exorcisme n'avait pu opérer la guérison (2), l'Eglise considérait comme abandonnés au pouvoir du malin esprit tous ceux qui résistaient à ses admonitions, à ses remontrances et observaient des pratiques préjudiciables à ses intérêts. C'est ainsi que les divertissements, les jeux, les danses, qu'elle avait tolérés de temps immémorial et qui s'étaient mêlés en quelque sorte au culte, devenaient à ses yeux impies et sacriléges dès qu'ils semblaient contrarier sa règle et revêtir un caractère par trop mondain. En lisant les arrêts portés contre les sorciers, les sorcières, les démoniaques, les possédés, depuis le moyen âge jusqu'au XVIIe siècle, on demeure convaincu que la plupart des victimes de la superstition judiciaire n'étaient que de faibles créatures en démence, ou bien des êtres dévergondés goûtant avec excès tous les plaisirs sensuels. Bon nombre de femmes accusées de sorcellerie, et présentées comme des démoniaques, se font reconnaître pour n'avoir été que des hystériques ou des femmes dépravées, menant une vie dissolue et se livrant avec fureur aux danses condamnées par l'Eglise (3). La croyance aux rondes du Sabbat, aux danses sataniques (*Choreæ satanicæ*), aussi bien chez les chrétiens que chez les peuples qui eurent plus anciennement la même croyance, a donc pris sa source dans l'observation d'un fait psychologique et pathologique d'une incontestable réalité. C'était, d'une part, un goût très vif et en quelque sorte universel pour les divertissements baladoires; de l'autre, l'existence d'un certain genre de maladie que l'on pouvait regarder à bon droit comme la contre-partie douloureuse de ces divertissements, puisque les mouvements réguliers et volontaires du corps y étaient remplacés par des soubresauts involontaires et convulsifs, et que la danse prenait ainsi un caractère morbide. En raison du rapprochement établi par là entre un plaisir et une souffrance, la pensée de la mort et, d'après les idées religieuses, la pensée du mal, du péché, furent intimement liées à celle de la danse; de même que l'on se représenta le diable donnant le branle aux fêtes mondaines et aux fêtes du Sabbat, de même on se représenta la Mort venant chercher ses victimes dans la salle du bal parmi les danseurs. Nous retrouvons encore ici une suite de l'identification de la Mort avec Satan. Saint Cyprien, parlant contre les danses en général, s'exprime comme il suit : *Chorea est circulus cujus centrum est diabolus; qui in medio tripudiantium ignem concupiscentiæ inflammat* (4);

---

(1) Ces débauches, ces saturnales auxquels les possédés eux-mêmes croyaient avoir pris part, n'étaient que des visions, des hallucinations enfantées par la maladie; quant aux actes obscènes ou extravagants qu'ils commettaient en réalité, c'étaient les effets mêmes des crises nerveuses auxquelles ils étaient sujets, ce qui faisait dire que les sorciers et les sorcières, au retour du sabbat, c'est-à-dire à la suite d'un de leurs accès convulsifs, éprouvaient une telle lassitude qu'ils étaient souvent obligés de garder le lit pendant plusieurs jours.

(2) Ceux-là étaient réputés incurables et pour toujours la proie du démon. Un jurisconsulte du XVIIe siècle dit froidement : L'église catholique, apostolique et romaine, qui ne peut errer, les punit de mort. (*Voy.* P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, ouvrage précité, p. 99.)

(3) Ces danses étaient des danses voluptueuses très répandues parmi les courtisanes. Pierre de Lancre prétend qu'on en exécutait de ce genre au sabbat avec encore plus de dévergondage et de lubricité. Il met au nombre des exercices dangereux pour les bonnes mœurs, *les tours de force, les pyrrhyques, les morisques, les sauts périlleux, les danses sur la corde, la cascata du haut des eschèles, le voler avec des aisles postices, les pyroüettes, la danse sur les demy-piques, l'escarpolette, les rodades, les forces d'Hercule sur la femme renversée sans toucher du dos à terre, les canaries des pieds et des mains et autres bastelages* qui sont presque tous venus, dit-il, *de ce mauvais et pernicieux voysinage d'Espagne.* Il y ajoute plusieurs danses usitées de son temps, telles que la bergamesque, originaire d'Italie; la volte, appelée aussi *nissarda*, commune aux Piémontais et aux Provençaux, et regardée par Bodin comme une danse de sorciers; enfin la chaiona (chaconne) ou sarabande venue de ce *maudit* royaume d'Espagne. « C'est, dit-il, à » propos de cette dernière, la dance la plus lubrique et la plus effrontée qui se puisse voir; laquelle les courtisanes espagnoles » s'estant depuis répandues comédiantes, ont tellementes mise en » vogue sur nos théâtres, que maintenant nos petites filles font » profession de la dancer parfaitement. D'ailleurs c'est la dance la » plus violente, la plus animée, la plus passionnée, et dont les » gestes, quoyque muets, semblent plus demander avec silence ce » que l'homme lubrique désire de la femme que tout autre. Car » l'homme et la femme passant et repassant plusieurs fois à certains » pas mesurez l'un de l'autre... » Mais je ne crois pas devoir suivre le subtil Pierre de Lancre dans sa démonstration. Toujours est-il que le sentiment particulier de cet auteur donne une très juste idée de l'aversion conçue en général pour les danses voluptueuses, regardées comme une cause de péché, de perdition, de *mort* spirituelle, et attribuées à l'action de Satan, par conséquent devenant des *danses diaboliques*. Or, pour qu'un tel fait parvînt à frapper l'imagination d'une sainte terreur, il était nécessaire de donner une forme matérielle à cette opinion et de supposer qu'il existait de véritables danses diaboliques auxquelles les créatures de Satan prenaient part en chair et en os avant même d'avoir quitté ce monde.

(4) D'où semble avoir été fait le proverbe italien que j'ai cité plus haut : *È un cerchio ch'a il Diavolo per centro.*

et saint Chrysostôme fait entendre qu'en tout lieu où l'on danse, la Mort et le Diable, si ce n'est sous des apparences réelles, du moins invisiblement, prennent part à la danse (1). *Ubi lascivus saltus, ibi diabolus*, dit encore ailleurs le même écrivain ; et un auteur moderne (Rumpff, dans sa *Disputatio de Choreis earumque moralitate*, § V) nous explique la raison de ce jugement sévère : *Quia hæ Choreæ diabolicæ sunt, libidinosi animi argumentum, ad carnis illecebras instigant, scandalum præbent spectantibus et ad extremum periculum deducunt ipsos saltantes*. Tous les exemples de morts subites au milieu des fêtes et des divertissements mondains étaient donc présentés comme une juste punition de Dieu. L'imagination populaire donnait volontiers un caractère fantastique à ces événements si naturels, et pour cela elle évoquait ou le Diable ou la Mort en personne. D'après le témoignage de Valvasor, l'an 1507, à Leybach, sur la place où se tenait le marché et où l'on dansait suivant la coutume, le Diable apparut sous la forme d'un beau jeune homme habillé avec recherche. Il fit choix d'une danseuse qui s'appelait Ursule. C'était une fille de joyeuse humeur et de mœurs un peu libres. Tout alla bien d'abord, mais vers la fin du bal le cavalier, entraînant sa danseuse, s'élança dans un torrent peu éloigné de l'endroit où l'on dansait et disparut avec elle (2). Un autre enlèvement, non moins tragique, fut celui d'une riche jeune fille de Naumburg qui, nonobstant la promesse qu'elle avait faite à un jeune homme pauvre de lui donner sa main, épousa un autre prétendant au mépris de la foi jurée. Le jour de ses noces étant venu, comme elle prenait une vive part aux joies de la fête, deux élégants cavaliers entrèrent dans la salle. L'un de ces cavaliers mystérieux, qui se donnait pour un étranger de distinction, vint à elle et l'invita poliment à danser. Elle accepta ; mais lorsqu'ils eurent fait deux ou trois tours ensemble, il la saisit avec violence, la traîna hors de la salle et, à la grande douleur des assistants qui poussèrent de vains cris de détresse, il s'enleva avec elle dans les airs (3). Je n'ai pas besoin de faire observer que les deux cavaliers de cette légende étaient deux diables déguisés. D'autres fois c'est le personnage même de la mort qui joue le rôle de trouble-fête. En 1284, lorsque le roi d'Ecosse, Alexandre III, convola en troisièmes noces, la Mort, assure-t-on, se montra telle que les peintres ont coutume de la représenter dans la salle du bal, où le monarque et toute sa cour se livraient au plaisir de la danse. Elle-même en prit sa part, et fut aperçue sautant et gambadant au milieu de la foule consternée (4). Comme derniers témoignages du caractère morbide qu'ont revêtu accidentellement certaines danses, je citerai un fait consigné dans la Chronique de Nuremberg (*Liber chronicarum Mundi*, par Hartmann Schedel). Là on apprend que vers l'année 1025, dans un village de l'évêché de Magdebourg, dix-huit hommes et quinze femmes, s'étant mis à danser et à chanter dans le cimetière pendant qu'on célébrait la messe de minuit, à la fête de Noël, le prêtre qui disait la messe, indigné contre eux, souhaita qu'ils continuassent de danser et de chanter ainsi, sans paix ni trève, durant toute une année, afin de recevoir la juste punition de leur sacrilége. Sous le coup de cette malédiction, les infortunés danseurs ne purent cesser ni leurs chants ni leurs danses. Comme des êtres dépourvus de vie et pourtant animés, comme des larves ou des fantômes insensibles aux besoins matériels de l'homme, ils poursuivirent à la même place, pendant un an, leur exercice imprudemment commencé, et, tout en accomplissant cette étrange pénitence, ils ne connurent ni les tourments de la soif ni ceux de la faim ; ils ne souffrirent ni des injures de l'air ni de l'intempérie des saisons ; bien plus, ils n'usèrent ni leurs vêtements ni leurs chaussures. Quand ils eurent atteint le jour fixé pour leur délivrance, quelques uns perdirent la vie, d'autres dormirent trente nuits de suite sans s'éveiller et plusieurs conservèrent un tremblement nerveux dans tous les membres (5).

---

(1) Chrysost., *Hom.*, 56, *in Gen.*

(2) Bart. Valvasor; *Beschreibung des Herzogthums Crain*, lib. II, fol. 685 ; lib. XV, fol. 461.

(3) Kornmann, *De Miraculis mortuorum*, part. 4, c. 20. — Goedelman, *De Mal. Diab.*, lib. I, c. I, n° 8.

(4) Kornmann, *loc. cit.*, p. 4, c. 10.

(5) Berger rapporte ce fait avec plus de détails. Il nomme le prêtre qui célébrait la messe de minuit et qui s'appelait Robert. Ce prêtre, dit-il, fut troublé dans son ministère par le bruit que faisait un nommé Others qui dansait dans le cimetière avec quinze hommes et trois femmes. On voit que cette version diffère un peu de l'autre. Berger ajoute que la terre foulée par les danseurs s'affaissait graduellement sous leurs pas, au point qu'ils s'y enfoncèrent jusqu'aux genoux et enfin jusqu'au milieu de la cuisse. Le neveu du curé ayant voulu retirer de cette position fâcheuse sa sœur engagée dans cette danse néfaste, le bras qu'il saisit lui resta dans la main sans que la victime jetât aucun cri, ni donnât le moindre signe de

On remarque tout d'abord l'analogie de cette danse forcée et involontaire, effet d'une malédiction, d'un châtiment divin, avec les danses convulsives causées par un principe morbide et les prétendues rondes du Sabbat attribuées aux maléfices de l'esprit impur. Par tout ce que nous avons dit précédemment et par les exemples que nous avons rapportés à l'appui de nos paroles, il faut reconnaître dans le rôle attribué à Satan, comme principal auteur ou instigateur des danses licencieuses et des danses de fous et de démoniaques, une allégorie ingénieuse de l'héritière de Thanatos, toujours présente, toujours prête à frapper, là où l'excès, l'abus des plaisirs anéantit la raison, altère les sources de la vie, et amène, avec la perte de l'intelligence, celle de la santé. La danse du diable, c'est donc proprement la *Danse de la Mort*, etcomme le diable est censé se complaire à donner les violons et à mener le branle (1), on s'est représenté le spectre osseux, auquel il fut souvent assimilé, dans la même attitude de coryphée galant, tendant la main à celui-ci, offrant le bras à celle-là pour former l'immense ronde. Cette attitude est celle qu'on lui voit prendre dans presque toutes les Danses des Morts illustrées que nous possédons. Dans quelques unes, il est vrai, comme dans les peintures de Bâle, ses gambades sont moins vives et ses contorsions moins burlesques; mais dans la vieille Danse allemande dont je publie les figures (pl. VI et suiv.), le squelette s'agite en tous sens et paraît s'en donner à cœur joie. Ayant fait danser le squelette, il était tout simple qu'on lui fît jouer des instruments, car il n'est pas de bonne danse sans musique. Le diable lui-même, comme nous savons, ne haïssait pas un petit accompagnement instrumental (2). Au Sabbat, il affectionnait le son des clochettes, et les sorciers et les sorcières égayaient volontiers son oreille de l'harmonie de la flûte et du tambourin. On prêtait aux démoniaques l'usage de ces instruments, parce qu'ils étaient l'accompagnement ordinaire des danses, et c'est pour la même cause qu'on les donne aussi, dans plusieurs

---

douleur. L'année étant révolue, saint Héribert, archevêque de Cologne, fit lever la malédiction et réconcilia les pénitents avec l'Eglise. Cependant une grande partie des danseurs moururent peu de temps après. (Trithem., *Chronicum*, ap. Berger, *Tractatus de larvis seu mascheris*, fol. 203.) On trouve encore d'autres histoires de danses tragiques, rapportées comme autant d'exemples des suites dangereuses de l'abus des danses mondaines, dans Ernesti, *Bilder-Hauss*, I et II part.; Georg. Faber, *Annales misn.*; Spangenberg, *Ehe-Spiegel*; Bernsprung, *Vorstellung der Weltlichen Täntze*; Daulen, *Tantz-Teuffel*; Johann von Munster, *Tractat vom Tantzen*; D. Dietrich Coheleth, sur les mots : *Tantzen hat seine Zeit* (La danse a son temps).

(1) D'après les auteurs ecclésiastiques, le diable, s'il ne fut pas l'inventeur de la danse, enseigna du moins la manière d'en abuser pour nuire à la religion. Saint Chrysostôme, qui ne rejetait pas les danses honnêtes, et après lui un grand nombre de prédicateurs, parlant des danses voluptueuses, les appellent : *Choreas diabolicas*, *barathrum diaboli*, *pompam satanicam*, *opus satanicum*, *animarum perniciem*, *corporis deformitatem*, *morum corruptelam*, *iniquitatis fomenta*, *etc.*

(2) Un moine allemand, Abraham à Sancta-Clara, de l'ordre de Saint-Augustin, après avoir reconnu que le diable est un grand amateur de danses, cherche à décider quel est l'instrument dont l'accompagnement peut lui être le plus agréable. « Est-ce une » harpe? dit-il. Non sans doute; car c'est à l'aide de la harpe » qu'il fut chassé du corps de Saül. Est-ce un trombone (*posaune* : » ce mot est ici pour trompette)? Pas davantage; car les sons éclatants du trombone ont maintes fois réussi à disperser les ennemis de Dieu. Serait-ce un tambour? Encore moins; car Marie, » sœur d'Aaron, après la submersion de Pharaon et de son armée » dans la mer Rouge, prit en main cet instrument, et avec toutes » les femmes qui l'accompagnaient loua et remercia le Seigneur. » Est-ce un violon? Non certes; car ce fut à l'aide d'un violon qu'un » ange réjouit saint François. Ne voulant pas davantage abuser de la » patience du lecteur, je dirai que rien n'est plus agréable à Satan, » pour accompagner sa danse, que la lyre antique, et chacun com- » prend bien ce que cela veut dire. » Effectivement, Abraham à Sancta-Clara, par ce qu'il ajoute encore, nous donne clairement à entendre pourquoi il attribue la lyre à Satan. D'abord la lyre antique est l'instrument païen par excellence; ensuite le nom même de cet instrument, *die alte leyer* ou *die alte leier* (en allemand, au fig., *la même chanson*), lui fournissait un jeu de mots assez spirituel pour faire allusion aux tendances de ses contemporains, toujours enclins à retomber dans les mêmes défauts, dans les mêmes pratiques condamnées par l'Église, notamment dans celles qui paraissaient entachées de paganisme. Sa pensée est celle-ci : on ne veut point se corriger : *Es ist die alte leyern*, c'est toujours la même chanson. (*Voy.* Abraham à Sancta-Clara, *Wohl angefüllter Wein-Keller*. Würtzburg, 1710, in-4°.) Mais, quoi qu'en ait pu dire le bon moine que je viens de citer, Satan paraît avoir affectionné à peu près tous les instruments. Il doit être très fort sur le violon, s'il faut s'en rapporter au témoignage de Tartini. On connaît cette anecdote ou plutôt cette légende musicale. En 1713, le célèbre violoniste Tartini, étant dans un couvent, rêva, une nuit, qu'il avait fait un pacte avec le diable et que tout lui réussissait à souhait. Imaginant alors de donner son violon à son nouveau maître pour voir si celui-ci parviendrait à lui jouer de beaux airs, il fut bien étonné lorsqu'il entendit une sonate si singulière et si belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, qu'il fut forcé de reconnaître n'avoir jamais rien conçu qui pût entrer en parallèle. Sa surprise, l'émotion l'ayant éveillé, il courut à son violon pour y reproduire les sons enchanteurs qui l'avaient charmé pendant son sommeil; mais il s'y appliqua en vain, et tout ce qu'il put faire fut de composer un morceau de musique, à la vérité très beau et très difficile, mais si fort au-dessous de ce qui l'avait frappé, que de dépit il pensa briser son violon et renoncer pour toujours à l'exercice de son art. Toutefois sa composition vit le jour; il l'intitula lui-même la *Sonate du diable*, et c'est sous ce titre que cette production jouit encore d'une grande célébrité.

Danses des Morts, aux squelettes chargés de convier la foule au bal mortuaire (1). L'idée de faire jouer des instruments au spectre osseux peut être venue aussi de l'antique application de la musique à la thérapeutique, usage qui remonte aux premiers temps du monde, et dont le mythe de la confraternité d'Esculape et d'Apollon est une des sources traditionnelles. Dans la croyance populaire des Grecs, les prophètes, les chantres inspirés, furent les premiers médecins. C'est pourquoi Chiron passait pour avoir été le maître d'Esculape. Les incantations, les conjurations, formaient une partie importante de la médecine antique. Le médecin, chantre sacré, pouvait même conjurer les morts (2). Ceux qui savaient à la fois charmer et guérir furent appelés *enchanteurs*, de l'emploi qu'ils faisaient du chant comme moyen curatif. Les sirènes, dont le nom est devenu synonyme de celui d'enchanteresses, quoiqu'elles eussent à remplir un rôle funéraire, chantaient pour séduire les âmes qu'elles devaient accompagner au lugubre séjour, et semblaient vouloir adoucir par des accords mélodieux l'horreur du trépas. Le rapprochement des Muses et des Parques sur des vases, des urnes et des sarcophages antiques, rappelle celui d'Apollon, dieu de la lyre, et celui d'Esculape, dieu des signes inférieurs. Catulle nous présente les Parques sous la forme de belles jeunes filles chantant pendant le repas nuptial l'union de Pélée et de Thétis, du héros et de la déesse. C'est ainsi que le joyeux épithalame, l'hymne des noces, se transforme et prend un caractère funèbre pour être, comme le mariage l'était lui-même parfois sur les vases grecs, une expression adoucie de la mort. La musique, qui naturellement éveille des idées riantes, ne pouvait manquer, par son contact avec l'art du médecin, de prendre une teinte austère et lugubre; comme elle rappelait les maladies qu'elle avait mission de guérir, elle rappelait aussi le dénouement fatal qui en était souvent le terme, et qu'elle ne parvenait pas toujours à conjurer. La plupart des affections nerveuses, attribuées, comme on sait, à l'action d'une divinité malfaisante ou vengeresse, étaient soumises au traitement des sons mélodieux, qui devaient *charmer* ou mettre en fuite le démon logé dans le corps du patient. C'est ainsi que l'on cherchait à guérir les victimes du corybantisme ou possession de Cybèle. Chez les Hébreux, où les mêmes idées avaient cours, David jouait de la harpe pour calmer les fureurs de Saül. Mais ce ne fut pas seulement contre la folie, l'épilepsie, l'hystérie, la lypémanie que la musique fut employée avec succès; on y eut aussi recours pour triompher de maladies bien autrement cruelles et redoutables, notamment de la peste, qui passait pour être l'œuvre d'un mauvais démon. Homère raconte que ce dernier fléau, qui ravageait le camp des Grecs sous les murs de Troie, fut éteint par le secours de la musique. De nos jours, des médecins ont assuré que l'action de cet art pouvait arrêter les progrès de la contagion, en dissipant l'inquiétude qui s'empare des esprits, et que Pigray appelle *l'aliment de la peste* (3). On provoquait et l'on excitait à dessein les danses convulsives des XIVe et et XVe siècles par le son des instruments, et l'on croyait cette excitation nécessaire pour opérer la guérison du malade (4). C'est à l'aide d'un violon, d'une cornemuse, de la flûte ou du tambourin qu'on accompagnait les danseurs pendant leurs crises nerveuses: cela durait quelquefois des journées entières. Mais à la suite de ces accès frénétiques les malades tombaient par terre sans mouvement, dans un état de prostration complète. Après quelques heures de tranquillité, ils recommençaient avec un nouvel acharnement leur

(1) Voyez le dessin du frontispice ou image du charnier placée en tête des Danses du Grand-Bâle et du Petit-Bâle (pl. III, fig. 22, 23). Voyez aussi la gravure des quatre squelettes de la Danse Macabre (pl. IV, fig. 24), celle du *Doten-Dantz* (pl. VI, fig. 38), et ci-après le texte explicatif des instruments.

(2) Voyez Creuzer, *Relig. de l'ant.*, trad. par Guigniaut.

(3) La manière dont M. Peignot rapporte un fait tiré de l'histoire de Rome semble justifier cette opinion. L'an 364 avant Jésus-Christ, ou l'an 390 de Rome, la peste sévissant avec fureur, on consulta l'oracle. « Le dieu consulté, bien persuadé qu'une diver» sion joyeuse et agréable étoit le moyen le plus propre à dissiper » la terreur et l'abattement des citoyens, ordonna pour remède le » *carmen*, la poésie la plus gaie, la plus amusante, la plus propre » à adoucir l'esprit. On fit donc venir d'Etrurie des histrions ou » joueurs qui, au son de leurs flûtes, exécutèrent des danses capa» bles, disoit-on, d'apaiser la colère des dieux, mais qui, dans le » fond, n'avoient d'autre but que celui de distraire les esprits et de » leur faire oublier le fléau qui venoit de frapper leurs concitoyens. » (Voy. Peignot, *Recherches hist. et littér. sur les Danses des Morts*, p. XXX.) Boccace, en motivant le sujet de son *Décaméron*, nous donne encore une preuve de l'usage des divertissements employés comme antidotes de la peste. Peut-être la conviction où l'on était que les plaisirs offraient un puissant préservatif contre le fléau fut-elle cause en partie du dérèglement des mœurs pendant ces temps de calamités. Mais tout excès alors était aussi nuisible qu'une sage modération pouvait être efficace.

(4) Voy. Bodinus, *De re publica*, lib. V, cap. I. — Berndt, *De chorea S. Viti*. Prague, 1810.

danse d'énergumènes. Il paraît naturel de penser que la transpiration et l'épuisement, suite naturelle de cette gymnastique, étaient le véritable remède contre l'irritation nerveuse dont les convulsionnaires étaient atteints. Le même procédé fut employé plus tard dans le traitement d'une affection morbide assez semblable à la danse de Saint-Guy. Kircher et plusieurs autres, qui ont beaucoup parlé de cette singulière affection, l'attribuaient, d'après la croyance populaire, à la piqûre d'une grosse araignée désignée par les naturalistes sous le nom de *Phalangium apulum*, et par le peuple de la Pouille et de la Calabre sous celui de *tarentule* (1). Il est reconnu aujourd'hui que la tarentule n'est pas dangereuse, ou qu'elle l'est du moins très peu. Fr. Serao, en examinant en philosophe les symptômes de la maladie qu'on attribuait aux effets du virus de cet insecte, reconnut, l'un des premiers, qu'ils étaient déterminés par un fort accès de mélancolie chez les hommes, et par un principe d'hystérisme chez les femmes (2). Cette opinion est à présent généralement adoptée, et il ne reste plus de l'ancienne croyance que le nom de *tarantolati* donné aux malades, et le nom plus populaire encore de *tarentelle*, lequel désigne une espèce de composition musicale rappelant les formes rhythmiques et mélodiques des airs dont on se servait autrefois pour exciter à la danse les personnes atteintes du mal qu'on supposait provenir des blessures faites par la tarentule. Le P. Kircher a rapporté quelques unes de ces formules médico-musicales dans son ouvrage *De arte magnetica*.

La musique et la danse, qu'on appliquait à la guérison des fous, des épileptiques, des hystériques, des mélancoliques, des hypochondriaques, devenaient en quelque sorte une danse et une musique de larves ou de *larvati*, de démoniaques. Par ce côté triste de leur emploi, on s'habituait à les mêler plus souvent à l'idée du principe fatal qui anéantit l'humanité, le principe du mal, ou, si l'on veut, la *Mort*, *Satan*. D'un autre côté, l'antique usage de la musique et de la danse dans les funérailles, et la coutume non moins ancienne de célébrer des jeux dans les cimetières, soit pour honorer la mémoire de ceux qui n'étaient plus, soit pour fêter le saint jour du Seigneur, transportaient deux arts enfants des dieux de la lumière dans l'empire des dieux de ténèbres, dans le royaume d'Hadès et de Thanatos. Cependant, nous l'avons dit, la musique et la danse, quoique émanées du bon principe, d'un principe tout céleste, ne durent pas moins se conformer, dans quelques unes de leurs applications, à l'antithèse fatale, au dualisme qui pèse sur les destinées de l'univers. On n'a pas oublié que la danse et son accompagnement harmonieux symbolisaient tour à tour des luttes et des combats (3). Cette idée de lutte, de combat, a produit la danse armée que les anciennes théogonies font passer des dieux aux mortels. Les guerriers dansèrent avant l'heure du danger, qui pouvait être pour eux celle de la mort; ils dansèrent après chaque victoire autour de la dépouille de leurs ennemis, dont les restes sanglants évoquaient la pensée du trépas. Eh bien, malgré les

(1) Ce nom, donné par les gens du pays au *Phalangium apulum*, vient probablement de celui de la ville de Tarente, où ce genre d'insecte passait pour être très venimeux.

(2) Voy. Fr. Serao, *Lezzioni accademiche sulla Tarantola*. Naples, 1742. In-4°. — Voyez encore, pour les différentes opinions exprimées sur cette maladie et sur plusieurs autres affections nerveuses, telles que la danse de Saint-Guy, la démonomanie, l'épilepsie, etc., aussi bien que sur l'emploi de la musique dans le traitement des maladies en général : Athan. Kircher, *De arte magnetica*, fol. Rom., 1654.—Athen., *Deipnosoph.*, t. XIV, c. 5.—Tiraquellus, *De nobilitate et jure primigeniorum*, 3e éd. Lyon, 1579, gr. in-f°, cap. 31 ; les curieux paragraphes 299-306 : *Morbos curari carminibus et cantionibus. Ischiadicos carmine curari et musica. Luxa membra cantionibus curari. Omnes morbos incantationibus curari. Dæmoniacos cantu curari ; et lymphaticos, et mentes turbatas, et furiosos. Et viperarum morsus ; et omnes morborum dolores ; et pestilentias fugari Musicam mores animi sanare. Citharam Apollini, medicinæ inventoris, assignari.* — Thomas Bartholinus, *De morbis biblicis*. — Christian Warlitz, *De morbis biblicis et prava diæta, animique affectibus resultantibus*. — Joh. Heinr. Alsted, *Medicina sacra*. — *Georg. Wolfgang Wedels exercitationes medico-philologicas sacras et profanas*. — Caspar Löscher, *De Saülo per musicam curato*.—D. Reinhardt, *Abhandlung von den Bibelkrankheiten*. — D. Semlert, *De dæmoniacis*. — Schmidt, *Biblische medicus*, etc. — Bartholomæus Martinus, *Q. D. B. V. Dissertatio inauguralis medica exhibens casum de chorea S. Viti*. Argentor., typis Simonis Kürsneri (1730). — *Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig, J. G. Büschel, 1770. — *Dissertation sur la musique appliquée à l'hygiène et à la thérapeutique. Thèse présentée et soutenue à la Faculé de médecine de Paris*, par J. Aug. Guillaume, de Joinville. Paris, de l'impr. de Didot jeune, 1817. In-4°. — *Die Musik als Heilmittel* von Dr. H. S. K...... Wien., 1847. A. Doll's Enkel.

(3) La plupart de ces luttes et de ces combats faisaient allusion aux révolutions des astres ; en sorte que la plupart des danses guerrières furent dans l'origine des danses planétaires. C'est ainsi que la légende du Jupiter de Crète nous fait voir les Curètes, armés d'airain, menant leurs danses rapides autour du dieu enfant et de sa nourrice Melissa, et frappant en cadence leurs boucliers de leurs épées, pour empêcher Cronos d'entendre ses vagissements.

images sinistres que la danse armée ne pouvait manquer d'offrir à l'esprit, elle fut une de celles que les hommes introduisirent le plus fréquemment dans leurs jeux. Chez les anciens, elle était de plusieurs espèces et avait reçu différents noms. Les peuples appelés barbares en connaissaient également l'usage, et s'y livraient avec une sorte de frénésie. Enfin, dans les xv[e] et xvi[e] siècles de notre ère, les paysans et les soldats exécutaient ensemble des danses armées auxquelles on donnait en Allemagne le nom de *Schwert-Tänze*, et dont les Matassins ou Bouffons, que l'on connaissait encore en France au siècle dernier, semblent avoir été une imitation abâtardie. De cet ancien et constant usage des danses guerrières, est dérivée l'expression populaire *aller à la danse* pour combattre, lutter ; ce qui a fait supposer à quelques uns que le nom de *Danse des Morts* pouvait avoir été imaginé dans cette acception pour exprimer la lutte de la mort contre la vie (1). Le jeu de tarots, qui offre l'image des vicissitudes de la guerre, est en même temps une allégorie des destinées de l'humanité ballottée sans cesse du berceau à la tombe, et peut-être aussi de la tombe au berceau. Si dans la bouche du soldat ALLER A LA DANSE signifie se rendre à la guerre, voler au-devant du trépas, dans le langage figuré de l'Église, cela veut dire se livrer au pouvoir du démon, chercher une mort intellectuelle hors du royaume céleste. Dans le langage du mondain, *aller à la danse*, c'est se rendre à la fête, courir les aventures galantes, c'est même autre chose encore, et il n'est pas nécessaire de consulter le cynique dictionnaire de Leroux ou les ouvrages du facétieux Arena pour savoir quelle signification obscène s'attache parfois au mot *danse*. Rappelons seulement, pour expliquer la liaison de certaines idées, que les poëtes érotiques chantent les *combats* de l'amour, les *combats* de Vénus, et que les philosophes et les moralistes nous représentent ces voluptueux combats comme un acheminement à la mort. C'est parce que la *danse*, en vertu de son antique application, emporte une idée de lutte, d'épreuve, voire de châtiment, que nous disons encore *donner une danse* pour châtier, réprimander, corriger quelqu'un. La langue allemande a conservé du mauvais renom des danses ou de leur extrême vulgarité l'expression caractéristique *vertanzen*, qui signifie perdre ou dépenser son bien en dansant, expression dont s'est servi fort à propos un prédicateur assez excentrique du xvii[e] siècle, Abraham à S.-Clara, en parlant de ceux qui perdent, par un penchant immodéré pour la danse, tous leurs droits à la vie éternelle. Toutes les causes que nous venons d'énumérer, et qui se réduisent à ce fait principal, l'identification de la *mort* avec le mauvais principe, ont produit la représentation symbolique du squelette qui danse et joue des instruments; et comme ce squelette, personnification du mort, de la larve ou du *larvatus*, finit bientôt par devenir une personnification de la Mort même, celle-ci apparut à l'esprit avec tous les traits de gaieté diabolique que l'on avait prêtés aux habitants des ténèbres. On la vit danser, gambader, faire de la musique pour mieux railler tous ceux qu'elle conduit au lieu de la fête, au charnier transformé par elle en maison de bal. Aucune Danse des Morts n'est plus musicale, si l'on peut employer ici cette expression, et ne rappelle mieux les idées qui ont fait assigner au sujet lugubre la forme de danse, de branle, de carole, que le *Doden-Dantz mit Figuren, Clage und Antwort*, dont on trouve à la fin de ce livre les intéressantes gravures sur bois. Sur quarante et un sujets qu'elles représentent, il n'y en a que trois où le spectre n'ait point pour attribut quelque instrument de musique. Son aspect est effrayant et grotesque à la fois. Ce qui le rend surtout horrible à voir, ce sont ses chairs pantelantes que traversent en tous sens des vers ou des serpents (2). Cet accessoire qui

(1) Les idées de lutte, de combat, dominent presque toujours dans les locutions proverbiales où figure le mot *danse*. Nous n'en voulons d'autres preuves que les exemples rapportés par l'Académie au sujet de ces locutions. « AVOIR L'AIR A LA DANSE, avoir une » grande disposition à la chose dont on parle. Ainsi, en parlant d'un » jeune homme qui a une grande disposition à la guerre, on dit » qu'*il* a extrêmement l'*air à la danse*. COMMENCER LA DANSE, mener » la danse, se dit proverbialement et figurément de celui qui est » le premier à faire ou à souffrir quelque chose, en quoi il est suivi » par les autres. *Nous nous battrons l'un après l'autre, et c'est* » *vous qui commencerez la danse.* — ENTRER EN DANSE se dit pro- » verbialement et figurément, pour dire s'engager dans une affaire, » dans une intrigue, dans une guerre à laquelle on n'avait pris » d'abord aucune part, dont on n'avait été que spectateur. Ce prince » a évité tant qu'il a pu de se mêler dans cette guerre; mais » enfin *il est entré en danse.* » (*Dict. de l'Acad. franç.*, 5[e] édit.)

(2) Cette image symbolique, liée aux idées de mort, de destruction et en même temps à celles de reproduction, de régénération, et par conséquent d'immortalité, a tantôt une bonne, tantôt une mauvaise signification. Sur le diadème d'Isis, sur le casque de Pallas, sur le trépied d'Apollon, le serpent, selon Münter, est l'emblème de la Sagesse qui connaît le présent et l'avenir. Autour du caducée d'Esculape, c'est l'hiéroglyphe des connaissances qui peuvent servir au traitement des maladies, et près d'Hébé, c'est le signe

accompagne presque toutes les figures, et la représentation d'un très grand nombre d'instruments de musique, sont les traits distinctifs de cette danse. Il n'est point d'autres ouvrages du même genre qui possèdent une partie instrumentale aussi riche, et où l'image du ver ou du serpent, cet antique symbole du péché, se rencontre aussi fréquemment. La Danse Macabre, qui, à certains égards, a quelque ressemblance avec ce vieux monument de la littérature germanique, compte fort peu d'instruments, et, bien que la physionomie du spectre dans l'une et dans l'autre soit grossière et repoussante à peu près au même degré, il faut remarquer que la Danse Macabre nous met la plupart du temps sous les yeux un corps entièrement dépouillé de ses chairs, un véritable squelette, tandis que le *Doten-Dantz*, ainsi que beaucoup d'autres danses anciennes, comme celles du Grand-Bâle et du Petit-Bâle, celles de Strasbourg et de la Chaise-Dieu, exposent presque toujours à nos regards un cadavre ou un corps en pourriture dont les chairs se détachent par lambeaux. Une erreur que plusieurs écrivains ont partagée, ç'a été de croire que toutes les Danses du moyen âge nous présentaient l'image du trépas sous la forme bien accusée du squelette (1). La comparaison des monuments nous apprend au contraire que le spectre y apparaît aussi souvent à l'état de cadavre à moitié pourri qu'à l'état de charpente osseuse. M. Branche, auteur d'un travail sur les Danses des Morts, s'autorise de l'opinion dont je viens de faire ressortir l'inexactitude pour distinguer la Danse Macabre de la Danse des Morts. « La première a été jouée, c'était un mystère que dialoguaient les personnages; la » seconde a été peinte, différence énorme, comme on va le voir. Dans le second cas, la Mort est un sque» lette comme on le représente ordinairement; dans le premier, la Mort n'est qu'un cadavre se mou» rant (*sic*), conservant sa chair, ayant seulement le ventre ouvert, vidé et la peau pendant toute pante» lante et ensanglantée. C'est-à-dire que les acteurs du mystère se mettaient nus et posaient sur leur ventre » un lambeau d'étoffe rouge qui était censé représenter l'horrible déchirement de cette partie du corps, » tel que je viens de le dépeindre. De plus, ils teignaient leur peau d'une couleur bise jusqu'au noir » et se crêpaient les cheveux; ils se travestissaient en une espèce de nègres. C'est ainsi du moins qu'on » trouve peinte sur un vieux manuscrit de la Bibliothèque royale, et sur tous ceux d'une date postérieure,

---

de la santé. (Dr. Fr. Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Christen.* Altona, 1825.) Chez les Egyptiens, le serpent était l'image du kneph ou du bon démon, le symbole de l'esprit du monde, de l'esprit créateur, de l'éternité. Quelquefois il servait à caractériser *Isis infera*, ou Isis considérée comme reine des morts. En d'autres cas, il fut attribué aux divinités infernales ou souterraines et identifié avec le mauvais principe. Les doctrines de l'Orient, principalement le mazdéisme qui en faisait la représentation figurée d'Ahriman, décidèrent le mauvais côté de son rôle. Confondu avec le dragon, où revivait l'antique souvenir du Typhon égyptien, il devint, sous sa double forme, l'allégorie de Satan, de l'ange des ténèbres, du démon, en d'autres termes du mal, du péché, de l'enfer, de la Mort. Le symbolisme chrétien lui donne presque toujours cette signification et n'en fait que rarement l'emblème de la prudence, comme allusion à ces paroles du Christ : *Soyez prudents comme les serpents.* L'ancienne Église, à l'exception de l'école d'Alexandrie, reconnaissait dans le serpent du paradis l'hiéroglyphe de la volupté. C'est pourquoi les artistes du moyen âge l'ont quelquefois doté d'une tête de femme, quand ils n'avaient pas la fantaisie de le représenter avec une tête de mort. Le serpent, sur les médailles de Constantin, peut être pris pour une allégorie du paganisme vaincu, ou bien pour un symbole de Satan terrassé par le Christ. La plupart des légendes où le serpent joue un grand rôle célèbrent le triomphe du bien sur le mal, du bon principe sur le mauvais. C'est ainsi qu'il faut interpréter les légendes de saint Georges tuant le dragon; de saint Marcel et de saint Germain armés de la croix et faisant la chasse à des serpents ailés; de saint Romain enchaînant avec son étole la Gargouille de Rouen; de sainte Marthe triomphant de la Tarasque de Tarascon. Les processions instituées en souvenir de la défaite des monstres malfaisants ont été elles-mêmes regardées par des écrivains catholiques comme un symbole de l'homme racheté du péché ou de la mort. Le serpent, devenu l'emblème du mal, s'est dédoublé et multiplié pour couvrir la surface des lieux de ténèbres et prêter de nouveaux traits aux descriptions de l'enfer telles que les a conçues l'imagination de certains peuples. Les Pères de l'Église, qui puisaient à différentes sources, n'ont eu garde d'oublier ce hideux accessoire dans la peinture qu'ils ont tracée des antres infernaux. Saint Antoine de Padoue, après avoir fait l'énumération des objets de dégoût ou d'effroi qui attristent le séjour maudit, ajoute : *Item vermes qui scaturient in carne et similiter tineæ. Item serpentes horridi qui ingrediuntur per os... Ad tactum vermis, ignis, frigus, ulcera, tortores, tineæ.* (*Feria* III, hebd. et quadr. ap. Oper.) Ne reconnaît-on pas dans ces serpents *qui ingrediuntur per os* les reptiles de nos Danses des Morts ? Quant aux rats qui figurent aussi dans le cimetière et le charnier de la vieille Danse germanique, *der Doten-Dantz* (pl. XII, fig. 78, et pl. VI, fig. 39), ce sont encore là des banqueteurs de tombeaux. Il y en avait toujours une grande quantité rôdant autour des sépultures. De là le mot d'Arétin au curé qui venait lui administrer l'extrême-onction : *Guardate mi da' topi, or che son unto.*

(1) Voy. dans A. Jubinal, *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, la note où l'auteur fait remarquer que la Mort, dans la danse qu'il décrit, se montre partout, non pas à l'état de squelette, *comme dans les Danses du moyen âge*, mais *revêtue de chairs*, ainsi que dans les monuments de l'antiquité : ce qui lui paraît être une anomalie, une singularité propre de cette danse.

» une danse macabre (1). » Tout manque de justesse, de clarté et de précision dans ces explications de M. Branche. La Danse Macabre est aux Danses des Morts ce que l'espèce est au genre. Il ne faut point distinguer la Danse Macabre de *la Danse des Morts*, car au fond la Danse Macabre n'est que cela; mais il faut distinguer la Danse Macabre des *autres* Danses des Morts, c'est-à-dire qu'il faut lui assigner un rang particulier dans la classification de ces Danses. Ensuite, rien n'empêche de faire la différence de la Danse Macabre jouée d'avec la Danse Macabre peinte, car je partage bien volontiers l'opinion de ceux qui admettent l'existence de ces deux modes de production de la pensée funèbre, non seulement pour la Danse Macabre *proprement dite*, la Danse du cimetière des Innocents, mais en général pour la Danse des Morts, en quelque pays qu'elle se produise. Un usage commun à presque toutes les nations chrétiennes de l'Europe, est celui des danses et des jeux scéniques dans l'intérieur des édifices religieux. Les historiens nous apprennent que les jours de Pâques et de Noël il y avait des danses, des chants, des jeux dans les cloîtres et chez les évêques. Les prélats eux-mêmes prenaient part à la danse. On exécutait le jour de Pâques, dans le diocèse de Besançon, une danse nommée *Bergeretta*, qui était réglée par les statuts mêmes de l'Église (2). En Allemagne, en Angleterre, en Portugal, en Espagne, de même qu'en France, on exécutait, à certaines époques de l'année, des danses solennelles en l'honneur des mystères et des saints. Le cardinal Ximenès rétablit de son temps, dans la cathédrale de Tolède, l'ancien usage des messes mosarabes, pendant lesquelles on danse dans le chœur et dans la nef (3) avec autant d'ordre que de dévotion. Les premières traces des jeux scéniques, des représentations théâtrales, des spectacles ambulants chez les peuples chrétiens, se font remarquer à une époque très reculée de notre ère. Les écrivains du VIIe au XIe siècle nous fournissent un certain nombre de courtes chansons narratives (histoires bibliques, légendes de saints, récits profanes), parmi lesquelles le savant M. Magnin croit pouvoir reconnaître plusieurs de ces *cantica* destinés à servir d'explication orale à de petites pièces pantomimes que des jongleurs ambulants, et peut-être aussi des acteurs de cire ou de bois, représentaient dans les foires ou sous le porche des églises. Quelquefois c'était auprès du tombeau du Christ, pendant la semaine sainte, qu'on exécutait une sorte de dialogue ou de drame religieux analogue au spectacle qui devait apitoyer les âmes des fidèles sur les misères et les souffrances du Sauveur. Dans son discours sur l'état des sciences sous Charlemagne, l'abbé Lebœuf parle de deux comédies de cloître datant de l'an 815. La bibliothèque de Munich possède sur la naissance de Jésus-Christ deux drames en vers latins qui appartiennent au IXe et au XIe siècle. En 1322, on joua un de ces mystères,

---

(1) Voy. *Sur les Danses des Morts et les Danses Macabres*, par M. Branche, p. 131, des *Séances générales tenues, en 1842, par la Société française pour la conservation des monuments historiques*. Caen, Hardel, 1842. 1 vol. in-8°.

(2) « Finito prandio, post sermonem finita nona, fiunt choreæ in » claustro, vel in medio navis ecclesiæ, si tempus fuerit pluvio- » sum, cantando aliqua carmina, ut in processionariis continetur. » Finita chorea... fit collatio in capitulo cum vino rubeo et claro » et pomis vulgo nominatis DES CARPENDUS. » Dans d'autres statuts, il est question des chansons qui accompagnaient la danse : « Post nonam vadit chorus in prato claustri, et ibi cantantur can- » cellinæ de resurrectione Domini. » On y trouvait les paroles et l'air de ces chansons dont on cite ce fragment :

Si si la sol la ut ut ut ut si la si
Fidelium sonet vox sobria
Si si la sol la ut ut ut ut si la si
Convertere Sion in gaudia.
Si si la sol la ut ut ut si la si
Sit omnium una lætitia,
Ut re re sol la ut ut si la sol fa sol
Quos unica redemit gratia.

(Voyez, dans le *Mercure de France*, du mois de septembre 1747, la lettre écrite de Besançon, le 4 juillet de la même année). D'autres diocèses que celui de Besançon eurent aussi leurs danses spéciales à certaines époques de l'année. La plupart de ces danses étaient accompagnées de chansons et souvent de chansons burlesques qui n'étaient quelquefois autre chose que des espèces de parodies des chants religieux.

(3) En France même, vers le milieu du siècle dernier, on voyait encore le peuple et le clergé de Limoges danser en rond dans l'église, le jour de Saint-Martial, et répéter au lieu du *Gloria*, à la fin de chaque chant,

San Marceou, pregas per nous,
Et nous espingaren (nous sauterons) per vous.

Ces danses religieuses, accompagnées de chansons, étaient presque toujours circulaires, d'où le nom de *caroles* qui leur fut donné au XIIIe siècle. Le mot *carole*, en effet, veut dire *entourage circulaire*; comme tel, il avait toutes sortes d'emplois, ce qui a empêché du Cange et ses continuateurs d'en bien démêler le sens. Il s'employait indifféremment pour désigner une galerie autour d'un chœur d'église, une monture autour d'une pierre précieuse, une bordure au bas d'une robe, une danse en rond, une chanson accompagnée de danse. Jusqu'au siècle dernier, l'usage se perpétua à Paris d'appeler *carole* la galerie autour du sanctuaire de Saint-Martin des Champs; mais dans son acception musicale, il y a fort longtemps que le mot *carole* est tombé en désuétude. Les Anglais seuls l'ont conservé dans leur langue pour désigner les chants de Noël, ces chants ayant été fort souvent mêlés de danses.

les Vierges sages et les Vierges folles, devant le margrave Frédéric de Meissen. En Italie, il y avait quelques sociétés de prêtres représentant des scènes de la Passion. En 1261 et en 1264, on en découvre deux qui s'intitulaient confrérie du Gonfalone et confrérie des Batutti, la première à Rome, la seconde à Trévise. Après les danses baladoires et les représentations dramatiques, il faut citer *les ballets* ambulatoires qui s'y rattachaient. C'étaient de longues processions qui parcouraient les villes et les campagnes en y promenant, d'abord la représentation, puis la parodie des principales scènes de la vie du Christ ou de la vie des saints. Maintenant on se demandera si dans ces jeux, si dans ces divertissements sacrés, on a quelquefois mis en scène le personnage redoutable qui joue un si grand rôle dans les Danses des Morts. L'interprétation que l'on donne à un passage fort curieux d'un vieux manuscrit a pour effet d'établir que les Frères mineurs firent représenter, en 1453, devant un de leurs chapitres provinciaux, par des hommes à qui l'on distribuait quatre mesures de vin, une danse que l'on appelait *danse Machabée* (1). La Mort y figurait-elle? Cette danse était-elle de tous points conforme à celle dont le Journal du bourgeois de Paris faisait mention à l'année 1424, sous le nom de *Danse marâtre*, et à la Danse Macabre dont le libraire Guyot-Marchand donnait à Paris, en 1485, le texte et les figures? Cela n'a pas été prouvé d'une manière certaine; mais Carpentier, dans son Supplément au Glossaire de du Cange, a accrédité l'opinion que la Danse Machabée ou Macabre avait été un spectacle religieux, car il en donne cette définition : « Machabæorum chorea, vulgo *Danse Macabre*, » ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis piè instituta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam » imperii personæ choream simul ducendo alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus » suo ordine oppetendam esse significarent. » Il se peut donc que la Danse des Morts ait été véritablement donnée ou représentée quelquefois en France sous les noms de *Danse Machabée*, de *chorea Machabœorum*, *chorea mortuorum*, et qu'elle l'ait été de même en Allemagne dans les maisons religieuses, soit antérieurement, soit postérieurement, sous les mêmes noms ou sous celui de *Todtentanz*. Pour décider cette question, il faut que le temps et le hasard amènent la découverte de documents plus solides et plus nombreux que ceux dont on a tiré jusqu'à ce jour les faibles inductions qui précèdent (2). Une autre hypothèse nous donne lieu de vérifier si la Danse des Morts ne faisait point partie du répertoire des pièces dramatiques intitulées *mystères* au moyen âge. La forme et le plan de cette composition n'indiquent point précisément une œuvre de cette nature; elle est divisée par strophes régulières ainsi qu'un long poëme, et non pas comme une pièce de théâtre proprement dite (3). J'avoue toutefois que cette production bizarre, si elle a vu le jour comme conception dramatique sur les *échafauds*, peut avoir été *dramatisée* soit d'après l'œuvre du poëte, soit d'après celle du peintre ou du sculpteur, et dans ce cas le texte explicatif des sujets serait

(1) « Sexcallus (senescalcus) solvat D. Joani Coleti matriculario » S. Joannis quatuor simasias vini per dictum matricularium exi- » bitas illis qui choream Machabæorum fecerant 10 julii (1453), » nuper lapsa hora missæ, in ecclesia S. Joannis evangelistæ, prop- » ter capitulum provinciale Fratrum Minorum. » (*Mercure de France*, septembre 1742, p. 1955.)

(2) Voyez ci-après *Origine et statistique des Danses des Morts*, l'examen comparatif des différentes étymologies proposées pour la Danse Macabre.

(3) Surtout comme les pièces de théâtre du xve siècle. Antérieurement à cette époque, on peut, il est vrai, rencontrer des dialogues et même des monologues qui semblent avoir fourni la matière de petites actions dramatiques. C'étaient ou des poëmes composés pour certaines solennités religieuses ou des fragments tirés de quelques grands ouvrages en vers. Pour embellir l'œuvre du poëte, pour rendre ses images plus frappantes, on ne parlait pas seulement au nom du personnage qu'il mettait en scène, on le *représentait*, c'est-à-dire qu'on prenait le ton, le geste et même le costume convenable à ce personnage aussi bien qu'à la situation. M. Magnin cite une Bible manuscrite écrite en vers français, à la fin du XIIIe siècle, dans laquelle les parties les plus touchantes, telles que l'histoire de Joseph et celle de Moïse sauvé des eaux, sont disposées d'une manière quasi dramatique, et qui pourrait faire croire que le lecteur passait de la récitation au chant et peut-être à l'action. En effet, les endroits les plus pathétiques du récit sont reportés au bas des pages avec la musique, et on lit à la marge des rubriques telles que celle-ci : *Judas cantando*. C'est ainsi qu'un grand nombre d'ouvrages composés dans la forme épique contiennent des portions de dialogues accompagnées de la notation musicale, portions évidemment destinées à être chantées et peut-être jouées par un ou plusieurs personnages. Une pièce de mille neuf cents vers, composée par le poëte Chardry et intitulée le *Petit-Plet*, offre sous la forme d'un dialogue bien coupé, bien soutenu, une discussion entre un vieillard et un jeune homme sur le bonheur et les vicissitudes de la vie humaine. Roquefort est tenté de croire que c'est encore là une de ces pièces qui devaient être répétées et chantées par deux personnages. Quelquefois, au moyen âge, les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient figurées dans des représentations dépourvues de paroles ou dont les paroles étaient prononcées par d'autres que les acteurs. Ces spectacles s'appelaient proprement *pageants*, chez les Anglais, et ils étaient chez eux, comme chez nous, donnés en plein air et sur des échafauds, notamment aux mariages et aux entrées de rois. (Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne*, t. I, p. 20.)

devenu celui des scènes du mystère, passant dans la bouche des acteurs, quand la pièce était jouée par des personnages vivants, ou bien restant exposé aux regards dans des cartouches ou des rouleaux, quand le spectacle prenait le caractère d'une exhibition muette. Le bibliophile Jacob croit que les ouvrages intitulés Danse des Femmes, Danse des Fols, Danse des Aveugles, ont tous été joués. « Ils annoncent, » dit-il, par leur titre, une suite d'acteurs qui viennent tour à tour sur la scène, comme les danseurs d'un » ballet, montrer leur savoir-dire en monologue ou en dialogue (1). Peut-être ces danses étaient-elles » accompagnées de sauts, de pas et de pantomimes au son des instruments. J'ai adopté de préférence cette » supposition d'autant plus vraisemblable que j'ai vu dans un manuscrit de la bibliothèque du roi plusieurs » mystères et farces entremêlés de ces sortes d'intermèdes, qui ont des coryphées allégoriques tels que la » *Mort*, la *Raison*, la *Vérité*. » J'ignore quels sont les mystères et les farces que l'ingénieux bibliophile a eus sous les yeux; mais, pour mon compte, après avoir compulsé un grand nombre de ces ébauches dramatiques, je n'en ai trouvé qu'une, l'*Homme pécheur*, où la Mort jouât un rôle, tandis que le personnage du *fol* s'y rencontre très fréquemment et a une très grande importance; c'est même ce personnage qui, dans la Mort de Narcissus, moralité du commencement du XVIe siècle, me fournit le seul exemple que j'aie pu trouver dans les ouvrages dont je parle, d'une allusion à la danse sinistre à laquelle tous les humains sont conviés dès leur naissance. Le fol, s'adressant à son auditoire, invite chacun à ne pas imiter le héros de la pièce :

« Bourgeoises, filles et pucelles,
» Fuyez de tout outrecuidance.
» . . . .
» Ne soyez pourtant cruelles,
» Vers vos servants d'humble souffrance;
» Vous pourriez danser *à la danse*
» A laquelle Narcissus *danse*,
» Qui est mort par son orgueil. »

Du reste, nos anciennes pièces de théâtre ne nous offrent rien qui rappelle directement la Danse des Morts. Toutefois, je le répète, s'il est douteux que cette danse ait été primitivement consacrée à la scène, le témoignage du *bourgeois de Paris*, et l'opinion de plusieurs historiens, prouvent qu'elle y fut transportée à une époque qui touche de près celle de son exécution en peinture. Aussi quelques uns admettent-ils que le tableau a donné naissance au spectacle, opinion qui paraît jusqu'ici d'autant plus aisée à défendre que la découverte de Büchel, et les renseignements puisés dans Noël du Fail, reportent l'origine des danses peintes au XIVe siècle. On verra plus loin que le fait de la représentation de la Danse Macabre aux Innocents, regardée généralement comme la source originelle de cette danse, ne remonte qu'à l'année 1424 (2). Cependant d'autres ont voulu que les images peintes ne fussent que la reproduction d'une sorte de procession ou de mascarade analogue aux *Ballets ambulatoires*, et représentant le défilé funèbre des humains passés en revue par la Mort. Les preuves historiques à l'appui de cette opinion manquent presque complétement. Sait-on à quelle époque et dans quel lieu cette procession fut d'abord en usage? A-t-on une date authentique pour avancer qu'elle était antérieure aux danses peintes? Nullement, car le seul exemple que l'on puisse citer d'une cérémonie à peu près semblable appartient au XVIe siècle (3). Vasari nous apprend qu'en 1512, à Florence, Pierre de Cosimo, l'un des artistes les plus originaux de l'école toscane, eut

(1) Cependant les premiers mots du texte de la Danse Macabre font clairement allusion à une peinture.

Hæc pictura decus, pompam luxumque relegat,
Inque choris nostris ducere festa monet.

L'édition latine du *Speculum salutare Choreæ Macabri*, dans la réimpression de Goldast, rappelle de même qu'il s'agit d'une série de figures, bien que ces figures ne soient pas, dans cet ouvrage, annexées au texte. Ainsi, peu après le distique rapporté ci-dessus, on lit : *Figura quatuor mortuorum instrumentis musicis ludentium*, ce qui indiquait qu'à cet endroit devaient être représentés les quatre squelettes servant de frontispice aux autres Danses Macabres.

(2) Il n'est pas certain que le personnage de la Mort ait figuré originairement dans les jeux de la procession de la Fête-Dieu d'Aix, dont on attribue l'idée au bon René, comte de Provence, qui vécut dans le XVe siècle.

(3) Voy. ci-après *Origine et statistique des Danses des Morts*.

l'idée d'organiser une sorte de cortége triomphal de la Mort, rappelant la poésie de Pétrarque et les peintures du Campo-Santo. La sombre divinité, promenée dans tout l'éclat de sa pompe lugubre à travers les quartiers de la ville, faisait à chaque station apparaître des squelettes qui sortaient de leurs tombes en chantant :

> Morti siam, come vedete,
> Cosi morti vedrem voi :
> Fummo gia come voi siete,
> Voi sarete come noi (1).

Les Danses murales, étant bien antérieures à cette mascarade, n'en sauraient être la reproduction figurée. D'ailleurs je suis porté à croire que ce n'est point comme imitateurs serviles du spectacle offert par une danse religieuse, un jeu scénique, une procession ou une mascarade, que les artistes, soit peintres, soit sculpteurs, entreprirent de retracer en grand, sur des édifices, la funèbre carole. Leur imagination, plus indépendante, dut procéder comme celle des écrivains du moyen âge ; elle dut, après l'observation d'un fait matériel, se pénétrer peu à peu des souvenirs traditionnels attachés à l'interprétation symbolique du combat de la Mort et de la Vie. Sous leur pinceau et leur burin, de même que sous la plume des poëtes, la représentation figurée de ce combat produisit d'abord des images isolées où l'on n'envisageait que le sort de l'humanité en général. Telle était, en effet, la signification du squelette ou de la tête de mort mis en opposition avec l'image d'un être vivant ou avec un objet pris pour emblème de l'existence. Mais bientôt la même pensée philosophique, le même symbole, se particularisant et passant de l'espèce aux individus, enfanta non plus des images isolées, mais une suite de tableaux où la donnée fondamentale se montra enrichie de tous les détails, de tous les accessoires qu'elle comporte. Le *memento mori*, d'un sens vague et général dans l'emblème du crâne et des ossements, devint précis dans l'image du squelette et tout à fait significatif dans les tableaux où ce squelette se trouve uni à un personnage vivant d'une condition déterminée. La galerie funèbre de la Danse des Morts est donc l'expression la plus complète du contraste allégorique, dont l'idée existe en germe non seulement dans les pierres gravées de la basse antiquité qui représentent des squelettes, mais encore dans les peintures à deux faces suspendues aux voûtes des églises, et surtout dans la légende des *Trois Morts et des Trois Vifs*. Aussi païen que chrétien au fond, le contraste dont je parle n'en revêt pas moins une forme tout à fait appropriée au christianisme, et surtout au catholicisme, dans la suite des tableaux qui célèbrent le pouvoir de la Mort. C'est principalement à dater de la fin du XVe siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque où les idées de la Renaissance commençaient à influer de toutes parts sur les produits de la pensée humaine, que les artistes, poussés par leur désir de paraître habiles et entendus dans l'interprétation des mythes religieux, rappelèrent, autour de l'idée fondamentale du contraste de la Mort et de la Vie, les principaux points de dogme sur lesquels est basé ce contraste dans la religion chrétienne. Ils introduisirent et placèrent, en tête de leurs images, la représentation figurée de la chute de la première femme séduite par le serpent, et expliquèrent de la sorte, avant de commencer la ronde, comment la Mort est née du péché. A cette allégorie consacrée, ils joignirent le jugement de Dieu, et quelquefois la figure du Christ terrassant la Mort. Ces sujets se trouvent dans la Danse d'Holbein, dans celle de Conrad Meyer et dans plusieurs autres danses des XVIe et XVIIe siècles. M. Achille Jubinal nous a appris que les personnages d'Adam et d'Ève, entre lesquels on aperçoit le serpent, ouvrent la scène funèbre de la Chaise-Dieu. Ces représentations manquent dans des danses plus anciennes. On ne les trouve ni dans le *Doden Dantz*, ni dans les Danses de Bâle, ni dans la Danse xylographique, citée, expliquée et reproduite par Massmann (2). Le charnier plein d'ossements, le mort couché dans son cercueil, le prédicateur en chaire, l'auteur dans son cabinet d'étude, tels sont les seuls sujets épisodiques annexés aux figures principales de la ronde. En général,

(1) C'est la complainte qu'on attribue au poëte Antonio Alamanni et qui se trouve dans le recueil des *Canti Carnascialeschi*. *Voy.* précédemment : *Texte des Danses des Morts*.

(2) C'est la Danse tirée d'un Recueil d'ouvrages manuscrits du XVe siècle (n° 438 f.) qui se trouve à la bibliothèque de Heidelberg. Massmann en a reproduit toutes les figures dans l'atlas de sa publication sur les Danses de Bâle : *Atlas zu dem Werke : Die Baseler Todtentänze*. Leipzig, 1847.

toutes ces vieilles Danses gothiques visent beaucoup moins que celles d'une date plus récente à l'allégorie religieuse. Empreintes du cachet populaire, elles sont plus simples et moins savantes. Je dirai même qu'elles impriment à l'idée de la destruction de notre être un caractère de fatalité, de matérialisme, une sorte de brutalité dédaigneuse et de nécessité implacable, que le système emblématique des mythes religieux qui font appel à la foi du chrétien parvient à adoucir, sinon à effacer entièrement dans les autres Danses. L'inhabileté du faire de l'artiste est souvent, je l'avoue, une des principales causes de la laideur et de l'excentricité des personnages comme de l'aspect hideux et repoussant de certains tableaux. Quelquefois, dans ces vieux monuments, le spectre n'est qu'ébauché de la façon la plus grossière. On s'inquiétait fort peu, dans ces temps, de la précision anatomique des formes du corps humain, et, jusqu'à Holbein, le dessin de la charpente osseuse laissa beaucoup à désirer. D'après cela, on pourrait croire que les Danses des Morts, pleines d'intérêt pour le philosophe et l'archéologue, sont indignes, comme œuvres artistiques, de l'estime et de l'attention des connaisseurs. Il n'en est rien pourtant, car celles de ces productions qui ont été exécutées avec le moins d'art, ont encore, à défaut d'autre mérite, celui de l'originalité. Comme toutes les œuvres du moyen âge, les Danses des Morts ont trouvé des détracteurs parmi les partisans exclusifs de l'antiquité païenne. Un archéologue français, en parlant de la Danse de Lucerne attribuée à Meglinger, exprime un jugement qui englobe dans la même réprobation toutes les rondes funèbres. « Je ne sais, dit-il, quel » attrait peuvent avoir aux yeux de ce peuple ces dégoûtantes caricatures de la vie humaine, qui du moins » se recommandent, dans les esquisses d'Holbein, par quelque artifice de pinceau. Mais, dans ces copies, » les traits hideux de la Mort, reproduits sans cesse au milieu des plus burlesques travestissements, forment » un spectacle si repoussant, qu'il autoriserait la prévention la plus fâcheuse contre le goût du peuple, qui » se complaît à de pareilles images (1). » Cette critique, chagrine et acerbe, ne prouve, ce me semble, qu'une chose, c'est que la personne qui l'a faite, comme ce bon M. Klotz, dont les opinions ont tant égayé Lessing, veut éloigner le plus possible de ses yeux le génie de la Mort, et voir à toute force des amours partout. Cependant, si l'on ne devait accueillir que les idées riantes et les sujets folâtres, combien de pages signées des noms les plus célèbres ne faudrait-il pas encore rejeter et proscrire? Ne restons donc pas enchaînés à un point de vue aussi étroit, aussi exclusif; sachons pénétrer plus haut et plus avant que les yeux du corps ne peuvent lire. L'esprit humain triomphe aisément d'une première impression des sens, et toutes les grandes vérités philosophiques, tous les enseignements supérieurs de la morale et de la religion, ayant leur beauté et leur utilité relatives, sont du ressort de l'art. Depuis qu'un système d'éclectisme bien entendu règle avec impartialité le prix de chaque chose, on est revenu de cette antipathie systématique pour les travaux de certaines époques et de certaines écoles. De même que Shakspeare, condamné par Voltaire, a été réhabilité, de même les œuvres funèbres, jugées d'abord avec prévention, ont fini par trouver grâce auprès des connaisseurs. « Ce qu'il y a de remarquable dans ces tableaux, disait en 1826 l'auteur des premières re» cherches sur les Danses des Morts, c'est le talent avec lequel les artistes ont exprimé les sensations » qu'éprouve chaque individu de tout sexe, de tout âge, de tout état, en passant de la vie à la mort. Ils » ont parfaitement saisi les différentes nuances de la douleur, de la crainte, des regrets et de l'indifférence, » selon le rang que les personnages qu'ils ont mis en scène tenaient dans le monde. » Ce jugement est encore celui que l'on porte généralement sur ces Danses. « On ne saurait imaginer sans l'avoir vu, dit » M. Émile Souvestre dans la relation de son voyage à Bâle (2), en parlant de la Danse du cimetière des » Dominicains, combien le peintre a dépensé d'imagination pour varier cette trame, et donner à chaque » scène de ce drame uniforme l'intérêt et l'imprévu de l'œuvre la plus variée. » Cela ne surprend pas moins M. Achille Jubinal, qui se demande comment, avec un sujet toujours et aussi tristement le même (un squelette dépourvu d'yeux, de bouche, etc., ou bien un cadavre décharné), les Apelles inconnus du moyen âge ont pu retracer le rire, l'étonnement, la moquerie, la colère, etc. Pour le baron Taylor, cet esprit si cul-

---

(1) *Lettres sur la Suisse*, 2ᵉ édit. Paris, 1823. 2 vol. in-8°, t. I, p. 259-261, citées par G. Peignot dans ses *Recherches*.

(2) *Revue des Deux Mondes*. Paris, 1836, 4ᵉ série, t. VIII, p. 62-68.

tivé, ce juge si compétent, tous ces caprices du sublime, bouffon, « sont de curieux et intéressants vestiges du passé qu'il eût fallu préserver avec soin de l'oubli au lieu de laisser la main du temps y apposer sa funeste empreinte (1). » On observera, néanmoins, que si toutes les Danses des Morts indistinctement sont remarquables par l'originalité et la bizarrerie du sujet, il y en a dans le nombre qui se recommandent plus particulièrement par le mérite de l'exécution. A ce dernier point de vue, la Danse du Grand-Bâle fut de toutes les Danses murales celle qui obtint le plus de célébrité. Comme il était impossible de n'y point reconnaître le faire d'un grand artiste, et que le nom de cet artiste demeurait un secret, on trouva tout naturel de l'attribuer à Holbein. Cette erreur s'accrédita si bien, et demeura tellement enracinée, que, aujourd'hui encore, malgré tout ce qu'on a écrit et publié pour la détruire, beaucoup de personnes continuent d'y donner aveuglément. Holbein sans doute n'est pour rien dans les peintures du cimetière bâlois, mais il y a de fortes présomptions pour admettre que ces peintures ne sont pas restées étrangères à la composition des Simulacres. Le séjour que le célèbre peintre allemand fit à Bâle dut lui fournir l'occasion de les voir et de s'en inspirer. Toutefois, en s'appropriant le sujet traité par ses devanciers, Holbein sut le rajeunir et en augmenter la valeur artistique. « Il y a déployé, dit Coxe dans ses *Lettres sur la Suisse*, » une richesse d'imagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de grouper les » figures, et tant d'esprit dans leur exécution, que Rubens se plaisait à étudier ces dessins avec une atten- » tion particulière, et ne dédaignait pas d'en faire lui-même des copies. » Selon M. Hippolyte Fortoul, Holbein, dans cet ouvrage, s'est montré le représentant fidèle des révolutions de la Renaissance. Les Danses des XVI[e] et XVII[e] siècles, exécutées d'après lui, participent plus ou moins des qualités distinctives de son œuvre. Quant aux autres compositions puisées à la même source ou inspirées par des monuments plus anciens, il y en a peu qui soient vraiment originales au fond, mais quelques unes offrent néanmoins de l'intérêt en ce qu'elles reflètent l'esprit, les mœurs, les usages et les tendances de l'époque qui les a vues naître. Par cette raison, les Danses des Morts, publiées depuis 1848, ayant été enfantées par le spectacle de nos luttes politiques, seront toujours pour l'observateur, pour le philosophe et pour l'historien, un piquant sujet d'études, lors même qu'elles n'auraient point, sous le rapport de l'art, un degré de mérite aussi prononcé que celui qui recommande aux amateurs les excellentes compositions des Réthel et des Merkel. Quant aux œuvres gothiques et populaires proprement dites, on ne doit point les juger avec trop de rigueur. Sans doute le *Doten Dantz*, dont j'ai réuni les groupes à la fin de ce livre, ne peut qu'exciter la curiosité par sa bizarrerie, mais d'autres monuments d'un travail moins grossier, par exemple la Danse murale de Strasbourg, ou celle de la Chaise-Dieu, méritent d'attirer l'attention des artistes. Enfin, notre vieille Danse gauloise, la Danse Macabre, telle que Guyot Marchand nous l'a fait connaître, ne laisse pas d'être pour le temps extrêmement remarquable. Le dessin des figures, suivant M. Hippolyte Fortoul, se ressent encore du style à la fois grand et fin de nos vitraux du XIV[e] siècle; les têtes douées d'une belle expression sont aussi plus achevées qu'on ne l'attendrait d'une époque où les artistes italiens n'étaient pas encore venus en France; elles permettent de penser, observe le même écrivain, qu'il y avait dans notre pays, au moyen âge, des artistes dignes de rivaliser avec les disciples les plus élégants des anciennes écoles de Cologne et de Florence.

Ici se termine tout ce que j'avais à dire sur la signification symbolique et sur la valeur artistique des images de la Danse des Morts. Je n'ai plus qu'à faire connaître et à examiner en particulier les différents monuments où cette Danse s'est produite et multipliée de toutes parts. Tel est l'objet auquel sera consacrée la troisième partie de mes recherches.

(1) Voyez le tome V de la splendide et intéressante collection publiée par M. le baron Taylor, et intitulée *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, où le savant écrivain a traité le premier de la Danse des Morts de l'église de la Chaise-Dieu en Auvergne, danse dont il a reproduit quelques personnages dans une des planches de son livre, et dont M. Achille Jubinal a fait, après lui, une description complète dans un ouvrage spécial.



III

ORIGINE ET STATISTIQUE DES DANSES DES MORTS FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES.

Si l'origine de cette conception étrange et hardie qui porte le nom de Danse des Morts demeure en partie couverte d'un voile mystérieux que les érudits n'ont pu soulever qu'imparfaitement, celle d'un grand nombre de monuments où cette conception s'est produite sous des formes diverses au moyen âge n'est pas moins enveloppée d'énigmes et d'obscurité. Il n'est pas de question qu'on ait plus embrouillée à force de vouloir y apporter des éclaircissements nouveaux. Puissé-je éviter cet écueil et rencontrer une voie sûre. Pour étudier avec fruit le sujet dont je parle, je crois qu'il est indispensable de bien déterminer d'avance les différents points de vue sous lesquels il convient de l'examiner. C'est pour avoir négligé ce soin, qu'on a commis les erreurs les plus graves, tout en se livrant à des recherches d'ailleurs très consciencieuses. Ces erreurs, il faut le reconnaître, sont en partie la cause de la difficulté qu'éprouvent encore chaque jour les savants à résoudre l'intéressant problème historique dont j'ai fait moi-même une étude assidue, mais dont je ne prétends pas néanmoins avoir triomphé. Que mes efforts, toutefois, aient fait avancer la question de quelques pas, ou seulement déblayé la route qui peut mener à la découverte de la vérité, je ne me repentirais pas d'avoir entrepris une pareille tâche, puisqu'elle aurait encore ainsi un résultat utile à la science.

Pour débrouiller le chaos d'opinions contradictoires qui ont surgi d'une suite de travaux assez diffus, publiés en divers temps sur les Danses des Morts, et pour donner au lecteur des notions exactes et précises sur cet objet, je distinguerai :

A. Les Danses des Morts exécutées comme *tableaux inanimés* ou comme *tableaux vivants*, soit sur les murs, soit le long des murs des cimetières, des couvents, des églises, des châteaux, etc., c'est-à-dire les *Danses murales*, peintes ou sculptées, et encore celles qui peuvent avoir été représentées par des personnages inanimés (poupées, figures de cire) ou par de véritables acteurs.

B. Les Danses des Morts, soit manuscrites, soit imprimées, existant comme œuvres de littérature, comme recueils d'images ou comme images isolées dans les bibliothèques publiques et dans les cabinets d'amateurs.

C. Les Danses des Morts figurées sur différents objets, tels que vitraux, tapisseries, bannières, meubles, ustensiles, armes, bijoux, etc.

Ces trois catégories une fois établies, on va se demander si l'ordre chronologique y est observé, et si la première contient les Danses des Morts les plus anciennes. Il résulte de l'examen et de la comparaison des Danses de tout genre découvertes jusqu'à ce jour, que la priorité semble devoir appartenir aux Danses murales. En effet, la première de ces Danses est du commencement du XIVe siècle et porte la date de 1312, suivant le millésime retrouvé dans la Danse du Petit-Bâle, et certifié authentique par M. Massmann, d'après Emmanuel Büchel (1), tandis que la première Danse manuscrite découverte dans les bibliothèques ne paraît pas remonter plus haut que la moitié du XVe siècle (2), à moins qu'on ne veuille ajouter foi à l'hypothèse qui fait d'un juif de la Vieille-Castille, né vers la fin du XIVe siècle ou le commencement du XVe,

(1) *Voy.* l'ouvrage de Massmann, *Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen*. Stuttgard, 1847.

(2) Cette Danse est l'un des six manuscrits en langue allemande, conservés dans les bibliothèques publiques de Munich et de Heidelberg. Le savant Massmann les fait remonter aux années 1443, 1446 et 1447. La première et la dernière de ces dates peuvent être fixées avec d'autant plus de probabilité que l'un des manuscrits les énonce dans une partie de texte qui se trouve jointe à la Danse des Morts et qui paraît être du même temps que celle-ci.



l'auteur d'une vieille Danse des Morts en langue espagnole retrouvée dans un manuscrit avec d'autres pièces qui paraissent dater de cette époque (1). Pour les Danses imprimées, la date présumée la plus ancienne est 1459 (2). Jusqu'à présent on ne connaît donc point de texte de Danse des Morts parfaitement authentique qui soit antérieure à la première Danse des Morts figurée sur un édifice. Cela n'empêche pas, toutefois, de supposer qu'un monument de ce genre a pu exister à une époque beaucoup plus reculée qu'on ne le pense généralement. Pour ma part, je suis bien convaincu que l'œuvre du poëte a précédé celle du peintre ou du sculpteur, c'est-à-dire que ce lugubre sujet a été du domaine de la littérature avant de passer dans celui des arts plastiques. Quoi qu'il en soit, faute de renseignements établissant le contraire, on est forcé de considérer les Danses murales comme les plus anciennes connues. Pour ce qui est des autres catégories, on remarquera que, parmi les Danses manuscrites ou imprimées, et parmi celles qui figurent sur différents objets, il en est un grand nombre qui ne sont que la reproduction plus ou moins exacte des Danses murales, dont la célébrité paraît avoir engagé les artistes et les libraires à en multiplier les copies, tandis que d'autres sont de simples imitations nées d'une interprétation nouvelle du sujet fondamental, et aussi variées entre elles que le génie des auteurs pouvait y donner lieu. Toutefois, en rapprochant les unes des autres et en comparant entre elles les représentations des Danses des Morts qui nous restent, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il a existé des Danses en quelque sorte privilégiées, c'est-à-dire qui ont eu plus de succès et de popularité que d'autres, et dont les reproductions et les imitations se sont multipliées à l'infini. Il était naturel que les artistes chargés de traiter le sujet en vogue s'inspirassent de ce que d'autres artistes plus habiles qu'eux, ou du moins plus renommés, avaient exécuté en ce genre de manière à plaire au public ; et voilà pourquoi sans doute il y a toujours beaucoup d'analogie et parfois une entière conformité entre les figures d'un grand nombre de Danses des Morts, relativement à la physionomie, aux gestes, aux attitudes et aux intentions railleuses et comiques des personnages. Tous les monuments que nous possédons sur les rondes funèbres se réduisent donc à un petit nombre de types principaux, lesquels paraissent s'être insensiblement modifiés en passant sous la plume, le pinceau, le ciseau ou le burin de ceux qui se les approprièrent à différentes époques, et qui furent naturellement conduits à y faire pénétrer non seulement leurs propres idées, mais encore les tendances du siècle où ils vivaient. Parmi les types principaux que l'on peut signaler, il faut ranger la Danse de Bâle, le *Doten Dantz*, dont je publie les figures, la Danse Macabre et la Danse d'Holbein, encore cette dernière n'est-elle plutôt qu'une imitation des anciennes Danses des Morts, faite néanmoins avec assez de génie pour prétendre au titre d'œuvre originale. Je vais passer en revue toutes les Danses des Morts comprises dans les trois catégories ci-dessus, et je rapporterai, en les discutant, les diverses opinions des auteurs sur chacune de ces Danses. Je tâcherai d'observer,

---

(1) Ce manuscrit se trouvait encore, à la fin du siècle dernier, dans la bibliothèque de l'Escurial (rayon IV, lettre B, n° 21). De ce qu'il renferme un petit poëme connu sous le titre de *Consejos y documentos del Judio Rabbi don Santo al Rey don Pedro*, on a conjecturé que deux autres poëmes qui font suite à celui-là et sont de la même écriture, la *Doctrina Christiana* et la *Danza general de la Muerte en que entran todos los estados de gentes*, était de l'auteur de la première pièce, c'est-à-dire de ce même *Rabbi don Santo*. Telle est du moins l'opinion qu'a émise D. Th. Antonio Sanchez, en publiant cette *Danza general de la Muerte*, dans sa collection de poésies espagnoles antérieures à l'année 1400 (*Coleccion de poesias Castelanas anteriores al siglo* XVe, t. I, p. 179 et suiv.), opinion dont l'Anglais F. Douce s'est fait le reproducteur dans son livre sur la Danse des Morts. Ce qui donne lieu de penser que cette composition en langue espagnole n'est pas aussi ancienne qu'on le prétend, c'est la forme même de son style et le caractère recherché de sa poésie. Tout y rappelle les tournures et les images propres aux tendances littéraires du XVe siècle. Loin d'y voir une œuvre originale et populaire, comme l'ancien texte des Danses allemandes et des Danses françaises, j'y trouve quelque chose de prétentieux, de guindé, d'artificiel, qui dénote le travail d'un bel esprit, soigneux d'embellir, dans la copie qu'il en donne, le modèle dont il a fait choix. Au surplus, le lecteur, pour être tout à fait fixé sur la nature de cet ouvrage, n'a qu'à prendre connaissance de ce que j'en ai dit plus loin à propos des Danses manuscrites.

(2) La Danse des Morts imprimée, que l'on s'accorde à regarder comme la plus ancienne, est une Danse allemande qui a pour titre : *Der doten dantz mit figuren, klage und Antwort schon von allen Staten der Welt*. Il s'en trouve un exemplaire à la bibliothèque de Munich ; deux ou trois autres existent encore ailleurs. Massmann présume qu'elle date de 1459. Cette Danse imprimée est beaucoup plus ancienne que la première édition connue de la Danse Macabre (1485) avec laquelle elle a, quant au texte, beaucoup de rapport. Le savant professeur Jung a découvert à la bibliothèque de Strasbourg, dans un recueil imprimé, une Danse des Morts qui paraît être la même chose que cette ancienne Danse allemande. Le titre est le même : *Der Doten dantz mit figuren, klage und Antwort schon von allen Staten der Welt* ; seulement l'édition est postérieure et paraît dater de la fin du XVe siècle (1482).

autant que je le pourrai, l'ordre chronologique; mais comme il est plusieurs de ces monuments dont l'origine est très problématique; qu'il en est d'autres où la date manque complétement, et qu'enfin des recherches postérieures aux miennes peuvent amener la découverte de Danses des Morts beaucoup plus anciennes que celles dont on a parlé jusqu'ici, il est facile de concevoir que cet ordre chronologique ne saurait être d'une rigoureuse exactitude, et qu'il est destiné à subir, tôt ou tard, quelques changements et quelques modifications.

On peut ranger dans la catégorie des Danses des Morts exécutées en grand sur des édifices publics ou seulement auprès de ces édifices, comme représentations inanimées ou comme tableaux vivants.

1° La Danse des Morts du Petit-Bâle, ou Danse du Klingenthal (1312.) — Dans l'état actuel des choses, cette Danse doit être considérée comme la plus ancienne. Elle fut découverte ou pour mieux dire retrouvée en 1766 par Emmanuel Büchel, maître boulanger à Bâle et dessinateur habile. Conformément à l'opinion de Gabriel Peignot, l'un des premiers explorateurs des annales illustrées de la Mort, on a répété jusqu'à ce jour que la Danse de Minden, en Westphalie, exécutée en 1383, était là première en date (bien qu'il soit douteux que le monument dont il s'agit ait été une véritable *Danse des Morts*) et devait ouvrir la liste. Cette prérogative revient, au contraire, de droit aux peintures murales du Petit-Bâle. M. Massmann a parfaitement établi que l'état de plusieurs de ces peintures, l'emploi qu'on y remarquait des couleurs à l'eau et des couleurs à l'huile, la nature des inscriptions placées au bas de chaque tableau, lesquelles présentent un mélange d'idiome ancien et d'idiome renouvelé, ne permettent pas de considérer le millésime de 1517, qui s'y fait lire en plusieurs endroits, comme la date de l'exécution primitive de cette Danse, mais bien comme celle de sa restauration. Ce qui lève d'ailleurs tous les doutes à cet égard, c'est que, dans le tableau représentant le baron entraîné par la mort, on découvre, à travers les modifications et les renouvellements que le texte et la peinture ont subis, la date originelle, tracée en toutes lettres de la manière suivante :

Duſſent. ior dri huntert vnd xij.
(Mil trois cent douze) (1).

M. Massmann, en relevant ces particularités, a soin de faire ressortir toute l'importance de la découverte de Büchel. Il insiste sur l'intérêt particulier que présente une Danse des Morts à laquelle on doit celle dont on s'est le plus préoccupé jusqu'ici; je veux parler de la Grande Danse des Morts de Bâle, tant de fois citée par les voyageurs, par les poëtes, par les peintres et par les historiens, et tellement en honneur auprès de tous, que pour donner raison de sa célébrité il a paru nécessaire d'en attribuer l'invention et l'exécution à l'un des artistes les plus renommés du XVIe siècle, à Holbein, qui pourtant a fait mieux que cela encore, comme l'attestent les *Simulachres*. Büchel reconnut le premier la similitude des deux peintures murales, et vit dans la Danse du Petit-Bâle le prototype de celle du Grand-Bâle. Comme sa modeste profession et son âge avancé ne l'empêchaient nullement de satisfaire sa passion pour les beaux-arts, qu'il cultiva pendant toute sa vie avec succès, il entreprit, en 1767, de faire une copie à la détrempe de tout ce qui restait des peintures du Petit-Bâle, travail analogue à celui qu'il exécuta quelques années après pour l'autre danse bâloise. Son manuscrit existe encore à la bibliothèque de l'université de Bâle, où il est coté B. III, 18. c. (2). Il est d'autant plus heureux que ces dessins aient été conservés qu'il ne restera bientôt plus la moindre trace du monument primitif. Ce dernier s'offrait jadis aux regards du public dans un chemin dépendant du Klingenthal, et appelé chemin de la Croix (Kreuzgang). Le Klingenthal, ancien couvent de nonnes fondé en 1274, se voit encore sur la rive droite du Rhin, du côté opposé au Grand-Bâle. Toute la Danse des

(1) Massmann, *Die Baseler Todtentänze.* Stutgard, 1847; p. 35-36.

(2) Büchel a intitulé son ouvrage : *Der von unsern Geschichtschreibern gantz vergessene und nirgend aufgezeichnete Todten-Tantz in dem Klingenthal zu Basel, Nach dem Original gezeichnet und ans Liecht gestellt von Emanuel Büchel im Jahr.* 1767, pages in-4° ms. Le même auteur avait donné une copie des légendes rimées de la danse qu'il venait de découvrir; cette copie est également déposée à la bibliothèque de Bâle avec le manuscrit de Büchel.



Morts, y compris le charnier, occupait un espace d'environ soixante-dix pas. Le bâtiment ayant été converti en magasin à sel, on perça dans les murs du chemin de la Croix des jours qui mutilèrent plusieurs tableaux de la ronde mortuaire ; d'autres dégradations furent occasionnées par le séjour du sel et par les effets du salpêtre sur les murs. Enfin, par suite de démolitions, la moitié des peintures disparut complétement; quant à l'autre moitié, elle est fortement endommagée, et il est à craindre que la main du temps et l'incurie des hommes n'en laisse bientôt plus subsister aucun vestige. Peu de personnes, jusqu'à présent, ont eu connaissance de cette danse. C'est tout au plus si quelques habitants de Bâle, quelques archéologues amoureux des vieux débris, savent qu'elle existe, et qu'un de leurs compatriotes l'a préservée de l'oubli par la copie qu'il en a tirée. N'en parlez pas aux Cicérones attitrés de l'endroit ; ils ne sauraient ce que vous voulez leur dire, et dédaigneraient de vous conduire au Klingenthal. Le *Guide Book* anglais de Bâle fait pourtant mention de cette Danse (1), et c'est à cette source que François Douce en a puisé la notion incomplète qu'il en donne (2). Dans la nouvelle édition des planches de la Danse du Grand-Bâle par Merian (3), il est fait mention de la Danse du Klingenthal comme d'une peinture qui a servi de modèle à celle du Grand-Bâle. M. Massmann s'est attaché à fortifier cette conjecture par des inductions habiles ; non seulement il a donné une description très exacte et très détaillée de cette Danse, mais encore il y a joint une suite de dessins qui la reproduisent en entier, concurremment avec les figures de la Danse du Grand-Bâle, mises en regard pour faciliter la comparaison (4). Les éditeurs de l'Alphabet de la Danse des Morts par Holbein (5) citent M. Massmann, et adoptent son opinion, sans pouvoir se décider encore à mettre la Danse des Morts, découverte par Büchel, en tête de la liste chronologique qu'ils ont dressée de toutes les Danses connues. M. Jubinal en fait autant. Ni G. Peignot dans ses *Recherches*, ni M. Hippolyte Fortoul dans le précis historique de son édition des *Simulachres de la Mort* d'Holbein (6), n'ont parlé de la Danse du Petit-Bâle, qu'ils sont d'autant plus excusables de n'avoir pas connue qu'à Bâle même, en 1843, c'est-à-dire quatre ans avant la publication du livre de M. Massmann (lequel est venu fournir les preuves jugées nécessaires pour décider la question), on imprimait ce qui suit : Quelques auteurs ont aussi pensé » que la célèbre Danse des Morts de Bâle n'était qu'une reproduction améliorée de celle qui se trouvait au » Klingenthal ; cependant on n'a pas pu prouver qu'une peinture de ce genre ait réellement existé au Klin- » genthal, ou si elle existait, elle n'était probablement qu'une copie de celle de Bâle (7). » Cette assertion mériterait bien le point d'exclamation entre parenthèses que d'ordinaire les auteurs allemands placent à la suite d'une citation qui leur a paru renfermer quelque inexactitude ou quelque extravagance. Du reste, à la même époque (et beaucoup de gens ne sont pas encore tout à fait revenus de cette opinion), Holbein continuait d'être généralement regardé comme l'auteur de la Danse du Grand-Bâle, tant est grande la force de l'habitude, surtout quand elle tend à propager une erreur qui flatte l'amour-propre des nations ou des individus!

2° LA DANSE DES MORTS DE MINDEN, EN WESTPHALIE (1383). — On ne sait rien de positif sur cette Danse, que l'on cite ordinairement d'après un passage de Fabricius contenant de nombreuses inexactitudes

(1) « In the little Basle on the opposite side of the Rhine, there » was a nunnery called Klingenthal, erected towards the end of » the 13th century. In an old Cloister, belonging to it there are re- » mains of a Dance of Death painted on its walls, and said to have » been much truer in execution than that in the Dominican ce- » metery at Basle. »

(2) *The Dance of Death, exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on the several representations of the subject but more particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein. By Francis Douce.* Esq. F. AS. etc. London, William Pickering. 1833, in-8.

(3) *La Danse des Morts, gravée d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur les murs du cimetière de l'église Saint-Jean à Bâle.* Publié par Birmann et fils (Bâle, 1830). 4°, texte français et allemand ; *voy.* p. x, xi.

(4) *Voy. Die Baseler Todtentänze*, pag. 27 et suiv.; et *Atlas zu dem Werke: Die Baseler Todtentänze.* Leipsig, 1847. Pl. I-XXXIX.

(5) *H. Holbein's Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz*, von H. Loedel und Dr. A. Ellissen. Göttingen, 1849, pag. 85 et 88.

(6) Hipp. Fortoul, *La Danse des Morts*, dess. par Holbein, grav. sur pierre par Schlotthauer. Paris, J. Labitte.

(7) *Voy.* l'avant-propos de la brochure dont le titre allemand-français, en style de réclame, porte : *Der Todten-Tanz wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel*, etc.... *Ganz Künstlich mit lebendigen Farben gemahlet*, etc. *La Danse des Morts, miroir de la nature humaine, peinte en couleurs véritables, telle qu'elle se voit, non sans une utile admiration, dans la célèbre ville de Bâle.* Bâle, chez Maehly-Lamy, édit. 1843.

(voy. *Bibliotheca mediæ et infimæ ætatis*, Hambourg, 6 vol. in-8 ; tom. V, pag. 2). Cette Danse était-elle peinte ou bien sculptée ? C'est ce que ne décident ni G. Peignot ni l'écrivain anglais Douce, qui tous les deux se contentent de reproduire le peu que Fabricius en a dit (1). M. Achille Jubinal admet que c'était une fresque, M. Fortoul prétend la même chose ; mais comme il se défie avec raison de la légèreté de Fabricius, il déclare que sur un simple renseignement donné par cet auteur on ne peut affirmer que la fresque de Minden ait existé et qu'elle ait été peinte en 1383. Au reste, cela s'accorde avec le dire de Fiorillo, lequel présume que le monument de Minden n'était qu'un simple tableau, ou, comme le veut M. Massmann, une simple bannière (*kirchenfahne*) représentant d'un côté une belle femme et de l'autre un emblème de la Mort. Ce qui donne quelque fondement à cette conjecture, c'est qu'à Schlottau, à Chemnitz, et dans beaucoup d'autres lieux, il a existé de semblables images à doubles faces, symbolisant la jeunesse et la décrépitude, la fécondité et la stérilité, la vie et le néant, le bon et le mauvais principe, en somme, le Jean qui rit et le Jean qui pleure de l'humanité. Ainsi que je l'ai dit plus haut, telle est la signification d'une figure que l'on remarque à la fin de quelques éditions de *Danses des Morts*, notamment de celles qui contiennent les planches exécutées par Matthieu Mérian. Le christianisme, comme nous savons, multiplia au moyen âge ces sortes d'emblèmes qui, loin d'appartenir en propre à sa symbolique, ont été communs à un grand nombre de religions, et ne sont pas même tout à fait étrangers à l'antiquité classique. La légende des trois Morts et des trois Vifs, comme je l'ai dit ailleurs, aussi bien que la Danse des Morts, sont le fruit de la même pensée et renferment la même antithèse ; seulement, dans ce dernier ouvrage, l'idée mère est traitée avec plus de détails, et s'applique non à l'humanité en bloc, mais à tous les individus considérés chacun par rapport à leur sexe, à leur âge, à leur état et à leur condition. Pour en revenir à la Danse de Minden, elle avait jadis la priorité parmi les Danses des Morts ; aujourd'hui la découverte de Büchel la rejette en seconde ligne dans la nomenclature de ces sortes de Danses, où elle n'a peut-être d'ailleurs aucune raison de figurer.

8° La Danse des Morts, dite Danse Macabre (1424). — Par son ancienneté, qu'on ne peut mettre en doute, par la célébrité populaire dont elle a joui pendant plusieurs siècles, par l'attention que lui ont accordée les savants, par la multitude des recherches qu'elle a provoquées et qu'elle provoque encore chaque jour, par le grand nombre d'auteurs qui en ont fait mention, par la fréquence de ses reproductions sur toute espèce de monuments, enfin par l'intérêt particulier qui s'attache pour nous, Français, à la découverte de son origine, la Danse Macabre mérite de piquer la curiosité du lecteur et d'exciter son intérêt, à meilleur droit peut-être que ne sauraient le faire la Danse de Bâle et celle d'Holbein. Mais comment pourrons-nous traiter avec clarté un sujet si obscur ? Comment parviendrons-nous à nous orienter dans un labyrinthe de contradictions, qui sans cesse tendent à nous faire perdre la trace de la vérité ! Que n'a-t-on pas dit sur le caractère primitif de cette œuvre ! Les uns en ont fait une représentation animée, une scène en action, un spectacle ou une véritable danse ; d'autres simplement une peinture ou une sculpture ; d'autres encore un poëme d'après lequel la représentation figurée, soit théâtrale, soit plastique, aurait été conçue et exécutée. Mais tout cela dans quel temps, dans quel lieu, dans quel but et de quelle manière ? Nouveaux sujets de doute ! Est-ce en Angleterre, en Allemagne ou en France que la première idée de cette production bizarre vint à éclore ? Faut-il, comme plusieurs l'ont fait, demander à quelque tradition orientale le mot de l'énigme ? L'honneur de cette invention revient-il à un individu nommé Macabre, comme le titre pourrait le faire supposer, ou bien ce nom n'est-il qu'une simple épithète, une qualification, un mot spécifiant la nature du sujet ? Enfin cette date de 1424, à laquelle on s'est tenu généralement, est-elle bien authentique ? Telles sont les questions qu'on est en droit de faire, et auxquelles je répondrai par les éclaircissements qui vont suivre.

Ce n'est point dans les manuscrits et dans les imprimés, connus des bibliophiles sous le titre de *Danse*

(1) Sunt autem vel imagines mortis adpositis versibus, ære descriptæ alligno in libro aliquo ut in Hartmanni Schedellii Chronico, Norimb. 1493 ; in-fol.... *vel in templis arcibus, basilicis ut Mindæ in Westphalid*, A. 1383. (*Voy*. Fabricius, au mot *Macaber*.)



Macabre ou *Macabée* qu'il faudrait chercher la preuve de l'existence d'une Danse Macabre sous une autre forme que la forme littéraire, car il n'est pas un seul de ces documents où l'on puisse trouver à cet égard le moindre renseignement. Si parfois les textes semblent faire allusion à des images, à des tableaux, rien ne dit que ces tableaux, ces images aient été autres que ceux dont l'art du dessinateur ou de l'enlumineur enrichissait ces sortes d'ouvrages. Deux passages d'une vieille chronique, ouverte sans doute par hasard, sont venus révéler un fait que les historiens ont diversement interprété. Je mettrai d'abord les deux passages de la chronique sous les yeux du lecteur.

Journal de Paris, sous les règnes de Charles VI et Charles VII (cité par Villaret en marge de son histoire, et inséré par Labarre dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne, contenant un Journal de Paris des règnes de Charles VI et Charles VII*, pag. 103 et 120).

A l'année 1424 on lit :

« *Item*, l'an 1424 fut faite la Dance maratre aux Innocens, et fut commencée environ le moys d'aoust » et acheuee en karesme ensuivant. »

Et plus loin, à l'année 1429 :

« Le cordelier Richart, preschant aux Innocens, estoit monté sur ung hault eschaffault qui estoit pres » de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers, encontre la charonnerie, à l'endroit de la » Dance Macabre. »

Quel sens donner aux indications qui précèdent? Ces mots *fut faite la Dance maratre* peuvent aussi bien s'appliquer à un travail artistique de peinture ou de sculpture qu'à un de ces spectacles semi-profanes, semi-religieux, qui se donnaient dans les rues ou sur les places publiques, soit avec le concours d'acteurs vivants, soit au moyen de poupées, de mannequins, de figures de cire, sur des théâtres provisoires appelés échafauds (1), que l'on adossait souvent aux murailles des églises ou de quelque autre édifice. D'après les historiens Villaret, de Barante et Dulaure, la Danse Macabre, *qui fut faite aux Innocents*, c'est-à-dire au charnier du cimetière des Innocents, à Paris, était une peinture en action et non une action en peinture (2).

---

(1) Le mot *échaffaut* fut longtemps pris dans la signification de théâtre. Ronsard parlant de Jodelle, poëte dramatique du XVIe siècle.

« . . . . Heureusement sonna,
» D'une voix humble et d'une voix hardie,
» La comédie avec la tragédie,
» Et d'un ton double ores bas, ores hault,
» Remplit premier le françois échaffault. »

(2) Le fait, suivant Villaret, s'accomplit à Paris, en 1424, après la bataille de Verneuil. « On donna en même temps, dit l'auteur, » un spectacle anglais. Le cimetière des Innocents fut choisi pour le » lieu de la scène. Les personnages des deux sexes, de tout âge et » de toutes conditions y passèrent en revue et exécutèrent diverses » danses, ayant la Mort pour coryphée. Cette triste et dégoûtante » allégorie s'appeloit Danse Macabrée. » (Villaret, *Histoire de France*, t. XIV.) M. de Barante dit que ce spectacle fut donné à l'occasion des fêtes qui eurent lieu à Paris, quand Philippe le Bon, duc de Bourgogne, y vint en 1424. Voici ses expressions : « Il n'y » avoit point de divertissements pour les seigneurs seulement ; le » peuple avoit aussi les siens. Durant six mois, depuis le mois » d'août jusqu'au carême, on représenta au cimetière des Innocents » la *Danse des Morts*, qu'on nommoit aussi *Danse Macabrée*. Les An» glais s'y plaisoient surtout, dit-on ; c'étoit des scènes entre gens » de tout état et de toutes professions, où, par grande moralité, la » Mort faisoit toujours le personnage principal. » (De Barante, *Hist. des Ducs de Bourgogne*, t. V, p. 182.) — Dulaure, après avoir parlé des spectacles donnés par les confrères de la Passion, les clercs de la Basoche et du Châtelet, les Enfants Sans-Soucis, les écoliers, décrit la Danse Macabre ou Danse des Morts, dans les termes suivants : « Autre genre de spectacle qui, pendant cette » période (règnes de Charles V, Charles VI, Charles VII, etc.) fut » offert aux yeux des Parisiens. On y représentait les hommes et » les femmes dans les diverses conditions de la vie, leurs vains » projets, leur espérance et leur fin inattendue. La Mort, en forme » de squelette, jouait le principal personnage. Chaque acteur dé» plorait à sa manière la rigueur du Destin qui allait les priver de » la vie ; mais la Mort restait inflexible. L'auteur du *Journal de* » *Paris*, sous les règnes de Charles VI et Charles VII, annonce » qu'en 1424 fut faite la *Dance Macabre aux Innocens*, et que ce » spectacle, commencé au mois d'août, ne fut achevé que pendant » le carême suivant. Le même auteur en parle encore, sous » l'année 1429, et nous apprend que le théâtre était adossé aux » charniers des Innocents, du côté de la rue de la Ferronnerie, » nommée alors Charronnerie. » Jusqu'ici, on voit que Dulaure tend à considérer la Danse Macabre comme un spectacle, une représentation scénique ; mais à la fin de l'article, qu'il consacre à cette matière, il change tout à coup de sentiment : « Il est incer» tain, dit-il, si les personnages de ces tristes scènes étaient des » êtres vivants ou des êtres en peinture ; j'incline vers cette der» nière opinion, » et plus bas, quand il fait allusion aux Danses des Morts de la Suisse, notamment à celle de Bâle, qu'il commet la faute d'attribuer à Holbein : « Tous ces témoignages tendent à » faire croire que les personnages de ce spectacle n'étaient qu'en » peinture, et qu'un démonstrateur récitait au public les vers que » la Mort adressait aux divers individus, ainsi que les réponses qui » lui étaient faites. » (J.-A. Dulaure, *Hist. physique, civile et morale de Paris*, t. II, p. 552-556.)

Villeneuve-Bargemont y voit toute une procession de personnages en chair et en os (1). M. Paul Lacroix, dans son roman *la Danse Macabre*, par une fantaisie de littérateur que son talent justifie, a imaginé de la convertir en un lugubre spectacle exécuté au moyen de squelettes et au son du violon par un individu nommé Macabre, personnage grotesque et de pure invention. Cette donnée, qui fait le fond du roman, n'a rien de sérieux au point de vue historique, et M. Paul Lacroix ne se le dissimule pas, car, dans la préface de son ouvrage, il discute avec la gravité de l'historien les différents sentiments des auteurs relativement à la Danse Macabre. Se fondant sur les textes de la chronique citée plus haut, il avance que ce genre de spectacle, dont la durée était de plusieurs mois, devait être une *pantomime avec de la musique*, et il distingue la Danse Macabre jouée au cimetière des Innocents en 1420 (il faut 1424) de celle qui fut maintes fois reproduite dès la fin du xve siècle par les procédés de l'imprimerie et par ceux de la gravure en bois. Nous verrons tout à l'heure qu'il est resté fidèle à cette opinion. Quant aux autres détails donnés par le bibliophile Jacob, ils prouvent qu'à l'époque de la publication de son roman (1832), l'histoire de la Danse des Morts, nonobstant les recherches de G. Peignot, demeurait encore, pour la plupart des écrivains, profondément enfouie parmi les arcanes de la science archéologique. Dans un ouvrage publié récemment, M. Fortoul a exposé sur un plan nouveau, mais non sans commettre quelques inexactitudes que j'aurai plus tard l'occasion de relever, les arguments favorables à cette opinion que la Danse Macabre peut avoir été une représentation théâtrale donnée au peuple sous le règne de Charles VI, et même une véritable danse du genre de celles que les moines exécutaient dans les couvents. G. Peignot n'est point du tout de cet avis, comme le prouve son commentaire des deux passages du *Journal de Paris*. « Il est bien » certain, d'après ces deux citations textuelles, dit-il dans ses *Recherches*, que la Danse des Morts, *faite aux » Innocens, commencée environ le moys d'aoust et acheuée au carême suivant*, n'était point une danse exécutée » par des personnages vivants, mais bien une peinture dont l'excessive dimension a exigé six mois de tra» vail; et ce qui le confirme (cela ne confirme rien du tout), c'est que le cordelier Richart, cinq ans après, a » prêché monté sur un haut échafaud placé vis-à-vis cette peinture. » Ce raisonnement n'a point eu le don de convaincre M. Fortoul qui, reprenant l'opinion de Dulaure pour la défendre contre les attaques de G. Peignot, remarque que la société des Frères de la Passion, ayant établi à Paris, au commencement du xve siècle, le premier théâtre où furent publiquement représentés les mystères qu'on n'avait guère joués jusqu'alors que dans les églises et dans les maisons religieuses, il ne serait pas étonnant qu'à la même époque une compagnie rivale, inspirée comme la première par l'esprit des ordres mineurs (conjecture fort judicieuse), ait entrepris de donner aux Innocents des représentations accommodées tout ensemble à la tristesse du lieu (il aurait pu également dire aux calamités de l'époque), et à la turbulence des spectateurs. « Pour qui connaît la langue du moyen âge, poursuit M. Fortoul, il sera impossible de prêter un autre sens à ces paroles : « *Item, l'an 1424, fut faite la Danse Macabre aux Innocents. Ce spectacle fit courir Paris » pendant plus de six mois; il fut commencé environ le moys d'aoust et acheué au karesme suivant.* » Le » second passage que M. Peignot a extrait du *Journal de Charles VI*, et qu'il cite à l'appui de son opi» nion, me paraît se tourner contre elle d'une manière encore plus directe. Il est évident que cet *échaffault, » hault de près de toise et demie, appuié aux Charniers des Innocents*, sur lequel prêcha le cordelier Richart,

(1) « Le duc de Bedfort, surpris sans doute du succès inespéré de ses armes, célébra la victoire de Verneuil par une fête qui parut alors plus étrange même que les revers des Français, et il en plaça le théâtre au centre de la capitale, dont les habitants commençaient à peine à oublier l'horrible famine qui venait d'en moissonner le plus grand nombre. Nous voulons parler de cette fameuse *procession* qu'on vit défiler dans les rues de Paris sous le nom de *Danse Macabrée* ou *Infernale*, épouvantable divertissement auquel présidait un squelette ceint du diadème royal, tenant un sceptre dans ses mains décharnées, et assis sur un trône resplendissant d'or et de pierreries. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et de joie, inconnu jusqu'alors et qui ne s'est jamais renouvelé, n'eut guère pour témoins que des soldats étrangers ou quelques malheureux échappés à tous les fléaux réunis (d'autres prétendent, au contraire, qu'il attira un grand concours de spectateurs) et qui avaient vu descendre tous leurs parents, tous leurs amis dans ces sépulcres qu'on dépouillait alors de leurs ossements. Tandis que cette hideuse fête témoignait d'une manière indécente le barbare orgueil des vainqueurs, les événements successifs de la guerre avaient forcé Charles VII à errer de ville en ville, etc. » (De Villeneuve-Bargemont, *Histoire de René d'Anjou*, t. I, p. 54-55.)

» était le théâtre même où l'on avait donné des représentations cinq ans auparavant, et qu'ainsi le frère prê- » chait *à l'endroit de la Danse Macabre* (1). » Ces observations ne manquent pas de justesse. Pour ma part, j'ai déjà fait connaître ci-dessus les raisons qui m'autorisent à penser que la Danse des Morts peut avoir affecté différents modes de représentations, ainsi qu'il arrive d'ordinaire pour les sujets en possession des sympathies de la foule et en quelque sorte choisis par elle. Toute œuvre revêtue de ce caractère occupe à l'instant non seulement l'écrivain, le poëte, le dramaturge, l'*acteur*, comme on disait naguère, et enfin le musicien, mais encore l'imagier, le dessinateur, le peintre, le graveur, le sculpteur et le statuaire. Dire, comme M. Achille Jubinal, entièrement d'accord sur ce point avec G. Peignot, qu'une représentation scénique n'aurait pas duré six mois, c'est expliquer la phrase suivante, *fut commencée environ le moys d'aoust et acheuee en karesme ensuivant*, comme on pourrait expliquer celle-ci : Les *Huguenots* furent donnés à l'Opéra *depuis le mois de février* 1836 *jusqu'au mois d'avril* 1849, époque de l'apparition sur ce théâtre du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer, *le Prophète*, comme on pourrait l'expliquer, dis-je, si l'on entendait par là qu'il a fallu treize ans pour achever la représentation (et non les représentations) de la pièce intitulée les *Huguenots* (2). Une telle interprétation, à coup sûr, serait absurde, tandis que celle de M. Fortoul est parfaitement admissible. A l'appui des motifs qui m'engagent à penser que la Danse Macabre, aussi bien que toute autre Danse des Morts, peut s'être produite de différentes manières, j'ai remarqué deux autres passages du *Journal de Paris* auxquels personne, que je sache, n'a encore fait attention, et dont il me paraît facile de tirer parti pour établir, par analogie, que l'exhibition de la Danse Macabre aux Innocents a pu revêtir la double forme de peintures murales et de tableaux vivants. Il m'est d'autant plus licite de former cette conjecture que plusieurs productions de la Muse populaire ont eu cette double forme à l'époque même dont il s'agit. Mais revenons au texte dont j'ai parlé. Dans le *Journal de Paris*, page 72, on lit qu'en 1420 (quatre ans avant l'exhibition présumée de la Danse Macabre aux Innocents), lorsque le roi de France et le roi d'Angleterre entrèrent dans Paris, *fut faitte en la ruë de Kalende, devant le Palais, un moult piteux Mystère de la Passion Nostre Seigneur au vif, selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris, et duroient les eschaffaulx environ cent pas de long, venans de la ruë de la Kalende, jusques aux murs du Palays; et n'estoit homme qui veist le Mystère, à cui le cueur ne apiteast.* Et plus loin il est dit encore : « En 1424 (la même année où *fut faicte*, suivant ce Journal, la *Danse Maratre* aux Innocents), devant le Chastelet, avoit ung moult bel Mystère du vieil Testament et du nouvel que les enffans de Paris firent, *et fut fait sans parler ne sans signer, comme ce ce feussent ymages enlevez contre ung mur.* » De ces citations j'infère deux choses : la première, c'est qu'on avait coutume de représenter *au vif*, c'est-à-dire par des personnages vivants, des scènes dramatiques exécutées en peinture et en sculpture ; la seconde, c'est que les Mystères n'étaient pas toujours des pièces dialoguées ou des pantomimes, et qu'ils se réduisaient quelquefois à des exhibitions muettes, faites seulement pour intéresser les yeux et présentant une suite de tableaux vivants analogues à ceux qui se sont produits de nos jours comme intermèdes sur quelques uns de nos théâtres (3). Qu'y aurait-il alors d'impossible à ce que la Danse Macabre eût été représentée de la même manière en 1424, d'après une peinture exécutée antérieurement? Cette Danse, comme Danse

(1) Hippolyte Fortoul, *La Danse des Morts, dessinée par Hans Holbein*, ouvr. précité, page 89.

(2) Au moyen âge, sans doute, la représentation du même ouvrage dramatique durait quelquefois plusieurs journées, mais on ne peut vraiment induire de là qu'en aucun cas elle ait duré six mois entiers. Les premières pièces jouées par les confrères de la Passion sous le titre de *Mystère de la Conception, Passion et Résurrection de Jésus-Christ*, formaient une espèce de cycle dramatique dont l'exécution en jeux de théâtre représentant toute la vie du fils de Dieu, se faisait en six jours. Un autre mystère, celui de sainte Catherine, représenté en 1434, était distribué en trois journées. La règle du temps était d'ailleurs facultative, car s'il y avait des pièces qui duraient de quatre à six jours, il y en avait d'autres qui n'en duraient qu'un ou deux. A présent les choses ne se passent plus ainsi. Une soirée suffit aux plus longs drames. Les sombres et tragiques élucubrations de M. Alexandre Dumas sont peut-être les seules qui, de nos jours, aient obligé les spectateurs à venir chercher le lendemain au théâtre le dénouement ou la seconde partie du drame inachevé de la veille.

(3) Toutefois, il pouvait y avoir en pareil cas une sorte d'*énonciateur*, de *sermonneur* chargé d'exposer le sujet et d'en tirer la moralité, ou bien des *cartels*, des *écriteaux* placés sur le théâtre, à côté des personnages, avec des rimes ou des légendes explicatives.

peinte, ne serait-elle pas beaucoup plus ancienne qu'on ne le croit généralement? L'un de nos vieux auteurs français, Noël du Faïl, partisan de la bonne gausserie rabelaisienne, venant à parler dans ses Contes d'Eutrapel, de l'alchimie et de ses adeptes, cite, à propos de Flamel et du cloître des Innocents, la Danse Macabre, appelée selon lui *Marcade*, du nom d'un poëte parisien, et peinte aux Innocents sous le règne du roi Charles V. Ce passage de Noël du Faïl, dont j'ai appris par quelques lignes de M. Achille Jubinal, sur la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, que M. C. Leber s'était également préoccupé, est conçu dans les termes suivants : « Lupolde dit qu'il avoit congneu un grand nombre d'hommes ruinez par ceste fine » folie (l'alchimie), et avoir veu de son temps que le grand rendez-vous de tels académiques estoit à » Nostre-Dame de Paris ou aux portaux d'églises que Nicolas Flamel, grand et souverain arracheur de » dents en ce mestier, avoit fait construire (1), et surtout on les voit par bandes et régimens, comme » estourneaux, se promenant aux cloistres Sainct-Innocent, à Paris, avec les trespassez et sécrétaires de » chambrières (2) visitans la danse Marcade, poëte parisien, que ce savant et belliqueux roy Charles le » quint y fit peindre, où sont représentées au vif les effigies des hommes de marque de ce temps-là et qui » dansent en la main de la Mort. Parmy lesquelles peintures y a des deux costez du cimetière deux pour- » traits d'un lion rouge et d'un serpent verd, illec fait mettre par iceluy Flamel, avec bonne dotation, pour » l'entretenement d'iceux, etc. » (*Contes d'Eutrapel*, tom. I). Voilà, sans contredit, d'étranges assertions et un témoignage qui bouleverse à peu près toutes les idées reçues touchant l'origine de la Danse Macabre.

---

(1) Nicolas Flamel, célèbre alchimiste du XIV[e] siècle, avait été tour à tour écrivain public et libraire. La fortune rapide qu'il fit, on ne sait trop comment, donna lieu à mille bruits sur son compte. Ses détracteurs, entre autres, Naudé, l'accusaient d'avoir acquis ses richesses en spoliant les juifs que l'on persécutait à cette époque ; ses partisans prétendaient, au contraire, qu'il s'était enrichi avec l'aide de Dieu, par ses découvertes, dans la science hermétique. Quoi qu'il en soit, il paraît à peu près certain que de nombreuses donations furent faites par lui à des églises de la capitale. Peut-être voulait-il ainsi remercier le ciel de ses succès d'alchimiste, ou dans l'hypothèse de sa culpabilité, expier les fautes ou les injustices qu'il avait pu commettre. Un de ses plus chauds défenseurs, le docteur Salomon, qui a réimprimé, au XVII[e] siècle, les écrits de Flamel, dans sa *Bibliothèque chimique*, nous fait connaître que les monuments, dont l'édification fut le résultat de largesses de ce singulier personnage, sont les suivants : 1° Au cimetière des Innocents, l'arche du côté de la rue Saint-Denis, et, vis-à-vis de l'arche du côté de la rue de la Lingerie, le Charnier. Sur l'un des piliers du charnier ou arche voûtée pour mettre les ossements des morts, on voyait un N et un F gothiques, puis les mots : Ce *charnier* fut fait et donné à l'église pour amour de Dieu l'an 1399. 2° A l'église Saint-Jacques-la-Boucherie sa propre image au pied de saint Jacques et celle de Perrenelle, sa femme, aux genoux de saint Jean; la Vierge au milieu d'eux. 3° Au portail de Sainte-Geneviève-des-Ardents sa statue à genoux dans une niche. 4° Rue du Cimetière-Saint-Nicolas-des-Champs, un bâtiment en pierre de taille avec des figures gravées dans la pierre et accompagnées de ses initiales N. F. Ce bâtiment, destiné à un hôpital, ne fut pas achevé. A droite, on y lisait cette inscription *fait l'an* 1407, et à gauche celle-ci *fait l'an* 1410. Ce n'était pas seulement à l'église Saint-Jacques-la-Boucherie que l'on voyait les deux images de Flamel et de sa femme; la fidèle Perrenelle se trouvait également représentée à côté de son mari dans l'arche du cimetière des Innocents. Comme elle s'était dit-on, associée aux travaux de l'alchimiste, celui-ci avait voulu l'associer à sa gloire.

(2) Le cimetière des Saints-Innocents fut un lieu vraiment extraordinaire : à la fois vénéré et profané par la foule qui s'y rendait, tantôt pour y faire ses dévotions, tantôt pour y chercher des plaisirs impurs, il fournissait aux vivants, dans le séjour des morts, ce qui donne la vie et ce qui la fait aimer. Ce n'était pas seulement un cimetière, c'était aussi une sorte de marché et de promenade publique. Dans cet endroit, encombré d'ossements et de têtes de morts, on vendait quantité d'objets de mode et de luxe, lesquels faisaient un singulier contraste avec les tristes et mornes débris étalés de toutes parts. Ce fut vers la fin du XII[e] siècle, l'an 1186, et par les soins de Philippe-Auguste, que l'ancien marché des Champeaux, depuis le cimetière des Saints-Innocents, fut clos et entouré de hauts murs afin d'empêcher les désordres qui s'y commettaient la nuit. L'église consacrée aux innocentes victimes des fureurs d'Hérode et contenant les reliques des jeunes martyrs, était attenante à ce cimetière et attirait un grand nombre de chrétiens jaloux de gagner les indulgences et les pardons octroyés par plusieurs papes à tous ceux qui visiteraient l'église des Saints-Innocents à certaines époques de l'année. Avant de pénétrer dans le lieu saint, ils contemplaient avec recueillement l'histoire des Trois Morts et des Trois Vifs que le duc de Berry avait fait sculpter sur le portail, en 1408, puis au sortir de l'église, ils se répandaient dans le séjour des Morts, afin d'y chercher de nouveaux sujets d'édification. Là ils assistaient, émerveillés, aux miracles qui s'opéraient sur la tombe de saint Richard, que les Juifs avaient crucifié et mis à mort à Pontoise, ainsi que nous l'apprend frère Robert du Mont, moine de Saint-Remi de Reims, dans l'appendice de la chronique de Sigebert. Ensuite, ils visitaient les charniers, c'est-à-dire les galeries voûtées qui entouraient le cimetière et qui servaient de réceptacle aux ossements des trépassés. Ces charniers avaient été construits à différentes époques et, comme nous l'apprend Dubreuil, rebâtis en divers temps des aumônes de plusieurs personnes de qualité, ce qui fut cause sans doute de la disparition de la Danse Macabre. La partie de ce charnier faite par Nicolas Flamel datait de 1399. Dans la suite plusieurs arcades furent démolies; d'autres converties en boutique. A la partie extérieure des murs du cimetière, du côté de la rue de la Charronnerie, nommée plus tard rue de la Ferronnerie, étaient accrochés des auvents, desquels, dit Dubreuil, *n'y a à présent que quatre ou six habités.* C'est dans ces boutiques et probablement aussi sous ces auvents que se tenaient les marchandes lingères et les écrivains publics qui venaient de préférence s'établir en ce lieu, d'où les sobriquets d'*écrivains des Saints-Innocents* et d'*écrivains de Chambrières.*

Mais Noël du Faïl était-il bien informé, et en fait d'histoire se piquait-il d'érudition? C'était, nous le savons, un écrivain satirique et burlesque, singeant Rabelais et voulant faire de l'esprit à tout propos. Où a-t-il puisé ce renseignement que la Danse Macabre avait été exécutée par ordre de Charles V? Christine de Pisan, qui nous a donné le détail de tous les embellissements et de toutes les constructions que ce monarque fit faire pendant son règne, ne dit mot de cela. A la vérité, les écrivains qui, comme Villaret et Villeneuve-Bargemont, font de la Danse Macabre un spectacle, une procession imaginée par les Anglais, n'indiquent pas mieux les documents originaux qu'ils ont consultés. Noël du Faïl a encore sur les auteurs modernes cet avantage, qu'il vivait à une époque où l'on ne pouvait avoir entièrement perdu de vue l'origine de la Danse Macabre, surtout si, comme il le dit lui-même, et comme tout porte à le croire d'après les détails qu'il donne sur d'autres images peintes dont l'existence dans les mêmes lieux est incontestable (1), cette danse figurait au nombre des curiosités de Paris qui attiraient de son temps la foule des étrangers et des visiteurs. Son témoignage d'ailleurs est précis. C'est bien d'une Danse des Morts qu'il veut parler, *d'une Danse des Morts où étaient représentés au vif les effigies des hommes de marque de ce temps-là*. Il est bon de rappeler à cette occasion, que l'on a cru reconnaître dans plusieurs Danses des Morts les portraits de quelques personnages historiques, notamment ceux du pape Félix et du réformateur Œcolampade, dans la Danse du Grand-Bâle, et ceux de Maximilien Ier, empereur d'Allemagne, et de François Ier, roi de France, dans la Danse d'Holbein. Il se pourrait donc que Charles V, monarque dévot et en même temps lettré, voulant donner à sa noblesse une leçon de sagesse et d'humilité chrétienne, ait emprunté à quelque ouvrage manuscrit ou à des peintures murales déjà connues, soit dans le royaume même, soit en pays étranger (on

---

(1) Noël du Faïl, comme on a vu plus haut, dit que, parmi les peintures de la Danse Macabre, il y avait des deux côtés du cimetière deux portraits d'un lion rouge et d'un serpent vert, *illec fait mettre par iceluy Flamel avec bonne dotation pour l'entretenement d'iceux.* La mention qui est faite ici d'un lion rouge coïncide avec les détails donnés sur les peintures du cimetière des Innocents, dans un livre publié au XVIIe siècle, sous le titre suivant : *Le Livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, escrivain, ainsi qu'elles sont en la quatrième arche du cymetière des Innocens à Paris, entrant par la porte, rue Saint-Denys, devers la main droite, avec l'explication d'icelles, par le dit Flamel traitant de la transmutation métallique. Non jamais imprimé.* Paris, 1612. In-4°. Que le livre de Flamel soit, comme on le prétend généralement, un livre apocryphe, c'est ce que nous n'entreprendrons pas de discuter, car cela est indifférent à notre sujet. Toujours est-il qu'il établit d'une manière authentique l'existence au cimetière des Innocents de peintures si étranges qu'elles donnaient lieu à maints commentaires. On a prétendu qu'elles avaient un sens emblématique, que savaient pénétrer les chercheurs du grand-œuvre. Cela est fort possible, car alors l'alchimie était un art sérieux dont on ne riait pas encore. Un praticien aussi célèbre, aussi exercé que l'était Nicolas Flamel, pouvait avoir eu l'idée d'élever ce monument à la gloire des découvertes qu'il croyait avoir faites ou qu'il avait faites réellement dans cette science. On retrouve le lion rouge dans le tableau hiéroglyphique qui est ainsi décrit : « 8e figure : sur un » champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, tenant le » pied d'un lion rouge de laque, qui a des aisles et semble ravir et » emporter l'homme. » Quant au serpent vert dont parle Noël du Faïl, il faisait vraisemblablement partie de quelque autre tableau du même genre. Par la nomenclature raisonnée que Flamel, ou l'auteur qui prenait son nom, a dressée des peintures hiéroglyphiques ou prétendues telles, du cimetière des Innocents, et par les remarques que le compilateur Salomon, dans sa *Bibliothèque chimique*, a jointes à la description de Flamel qu'il reproduit en entier, on peut se convaincre qu'à l'exception du *Bonhomme noir* dont je parlerai plus loin, rien dans ces peintures ne saurait être comparé aux images de la Danse Macabre. Aucun passage du texte ne rappelle le souvenir de cette Danse, n'y fait la moindre allusion. Faut-il en conclure qu'à l'époque de l'apparition de cet ouvrage, elle était effacée ou cachée par un enduit quelconque ou par quelque autre construction de date récente? Le rédacteur du livre de Nicolas Flamel prétend qu'il écrivait en 1413; de son côté, Noël du Faïl, qui vivait au milieu du XVe siècle, présente la Danse Macabre comme une des merveilles parisiennes les plus goûtées de son temps. Quelle conclusion peut-on tirer de ces assertions contradictoires? Pourquoi les peintures de la Danse Macabre auraient-elles disparu sitôt, tandis que la majeure partie des figures hiéroglyphiques subsistaient encore en 1683, ainsi que l'atteste Salomon, qui se plaignait amèrement de ce qu'on ne les entretenait pas? Faut-il supposer que la Danse Macabre était cette procession peinte *contre la muraille d'un et d'autre côté*. Flamel disait y avoir fait représenter par ordre toutes les couleurs de la pierre, et y avoir mis cette inscription en français :

Moult plaist à Dieu procession
S'elle est faite en dévotion.

Salomon assure que cette procession n'existait plus de son temps : *Mais la procession qu'il* (Flamel) *avait fait mettre contre la muraille où estoient représentées les couleurs de la pierre n'y est plus* (1683) Flamel en avait parlé en ces termes : Je ne fis qu'étudier » et travailler ainsi qu'on me peut voir hors de cette arche où j'ai » mis des processions contre les piliers d'icelle, sous les pieds de » saint Jacques et saint Jean priant toujours Dieu, le chapelet en » main, etc. » Sans doute la Danse Macabre pouvait offrir jusqu'à un certain point l'aspect d'une procession, mais il n'est guère probable qu'elle ait trouvé assez de place sur les deux piliers pour s'y déployer entièrement sous les pieds de saint Jacques et de saint Jean. Il faut abandonner cette conjecture et nous arrêter plutôt à celle-ci que, par suite des reconstructions et des changements faits dans les charniers, les images de cette Danse auront été détruites entièrement ou tout au moins cachées et détériorées.

se rappelle que la Danse du Petit-Bâle date de l'an 1312), le sujet d'une Danse des Morts dont un poëte parisien aurait écrit les rimes françaises, et dont un artiste demeuré inconnu aurait exécuté les peintures au cimetière des Innocents. Selon toute probabilité, celles-ci offraient une suite de personnages du sexe masculin, et, ce qui est digne de remarque, c'est que les premières éditions de la *Danse Macabre* (1485, 1486) contiennent *seulement* une Danse d'hommes. Ce qui est encore plus singulier, c'est que, dans ces éditions et dans beaucoup d'autres postérieures à celle-là, on trouve le plus souvent, à côté de l'acteur ou sur la dernière page de la série, un personnage désigné par ces mots *ung roy mort* ou le *roy mort* (édit. de 1485, 17e grav., *Ung roy mort. — L'acteur ;* édit. de 1486, *l'Acteur et le Roi mort*). Ce personnage énigmatique, qui est rapproché comme à dessein de l'acteur ou auteur dans les Danses françaises *seulement*, n'est probablement pas le même que celui qui, avec le Pape, l'Empereur et le Cardinal, commence d'ordinaire la ronde funèbre, et personnifie d'une manière générale la dignité de roi. S'il y avait identité entre les deux interlocuteurs, il y aurait double emploi, et l'on ne s'expliquerait pas bien pourquoi le roi, de préférence à tout autre personnage de la série, en aurait été l'objet et reparaîtrait à l'état de *roi mort*. D'ailleurs, je le répète, cette circonstance est particulière aux Danses Macabres; dans aucune danse étrangère il n'est question du *roi mort*. La vieille ronde allemande *der Doten Dantz*, qui n'est pas sans analogie avec nos Danses françaises, de même que la Danse de Lübeck, qui s'en rapproche également, ne nous offre rien de semblable. De tout cela, je conclus que ces mots : *le roi mort*, peuvent concerner Charles V, qui s'était peut-être fait représenter avec les *hommes marquants* de son époque dans la ronde qu'il avait fait peindre, au dire de Noël du Faïl, sur les murs du charnier des Innocents. Je ne prétends pas donner à cette conjecture plus d'importance et de fondement qu'elle n'en saurait avoir en l'absence des preuves nécessaires pour éclaircir une question d'ailleurs tout à fait embarrassante. Je la soumets au jugement du lecteur, dans le seul but de l'engager à chercher lui-même le mot de l'énigme renfermée, selon moi, dans cette indication laconique : *Ung roy mort* (1).

La supposition que la Danse Macabre remonte jusqu'à Charles V prend une nouvelle consistance de la découverte d'un poëme intitulé *Respit de mort*, dans un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles (n° 1352, 4°), lequel date du xve siècle (2). L'auteur de ce poëme, après avoir raconté qu'il l'entreprit à la suite d'une maladie dont il avait ressenti les premières atteintes huit jours après la Saint-Remi de l'an 1376 (date significative, puisqu'elle est très rapprochée de celle de 1373 signalée par l'apparition en Europe d'une nouvelle épidémie), après avoir ajouté qu'il le dédiait *nunc sociis suis dilectis in Rhetorica ponetis optantibus solatium Parisius palatium regale frequentantibus*, se déclare l'auteur de la Danse Macabre dans le passage suivant :

« Toutes gens, toutes nacions,
» Par toutes obligacions
» Ils sont lyez dès leur naissanee,
» *Je fis de Macabree la danse*,
» Qui toute gent maine à sa trace,
» Et à la fosse les adresse. »

L'auteur du *Respit de mort* était, si je ne me trompe, *Jean Lefébure;* et ce Jean Le Fébure vivait au temps de Charles V. Le titre d'une des éditions de son poëme nous fournit sur son compte des renseignements précis : *Le Respit de mort, fait par feu maistre Jehan Le Febure, en son vivant avocat en la cour du parlement, et rapporteur referendaire de la chancellerie de France, au temps que le feu roy Charles le Quint vivoit et regnoit en France. Et lequel traicté a este corrige et veu de nouveau et apostille par ung scientifique personne, comme aperra aux lisans. Avec privilége. Mil cinq cents XXXIII. On les vend à Paris, à la rue Neufve-Notre-Dame, à l'enseigne de l'Escu de France* (3). Ainsi la paternité littéraire de la Danse Macabre

(1) Peut-être faut-il voir dans la reproduction de ce type du *Roy mort* un souvenir de la légende des Trois Morts et des trois Vifs.

(2) *Voy.* le compte rendu de l'ouvrage de M. Achille Jubinal, *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, par Massmann ; dans le *Serapeum*, de Leipzig, du 15 mai 1847, pages 129-139.

(3) *Voy.* Brunet, *Manuel du libraire*, tome III, 1re partie.

dont Noël du Faïl gratifiait un poëte parisien, nommé Marcade, retournerait de droit à Jean Le Fébure, si toutefois les paroles de cet auteur doivent être prises au pied de la lettre. J'admets ce doute, parce qu'il se pourrait que l'expression de *Danse Macabre* ou *Danse Macabrée* ait eu, à une certaine époque, un sens général et figuré, et que ces mots : *Je fis de Macabrée la danse*, fussent les équivalents de ceux-ci : *Je fis une Danse des Morts, ma Danse des Morts ;* ou bien : *j'entrai dans la Danse des Morts*, pour dire *je fus à toute extrémité*. N'ayant eu sous les yeux ni *le Respit de mort* du manuscrit de Bruxelles, ni celui de l'édition de 1533, je ne puis dire jusqu'à quel point les textes s'accordent. Quoi qu'il en soit, et de quelque manière que l'on accueille les témoignages de Noël du Faïl et de Jean Le Fébure, qui impliquent évidemment contradiction relativement au véritable auteur de la Danse des Morts, mais qui se fortifient l'un l'autre pour ce qui est de l'époque de l'apparition de cette danse, on n'y puise pas moins cette conviction, déjà préparée par la découverte de Büchel d'une Danse des Morts de 1312, que la Danse Macabre doit être beaucoup plus ancienne qu'on ne l'admet généralement, lorsqu'on accepte comme date primordiale de son apparition celle de la première Danse Macabre imprimée (1485), ou celle dont le passage extrait de la *Chronique du bourgeois de Paris* fait mention (1424). Il est probable que des recherches postérieures exhumeront de la poussière des bibliothèques, où ils gisent encore enfouis, des documents à l'aide desquels on pourra établir avec la dernière évidence que les premiers essais de la Danse des Morts appartiennent aux premières années du XIVᵉ siècle, s'ils ne remontent encore au-delà, c'est-à-dire dans le XIIIᵉ siècle. Une chose tout à fait singulière et qui a tous les caractères d'une énigme, est la présence, dans quelques éditions de la Danse Macabre, d'un *bonhomme noir*, sorte de nègre accoutré de la façon la plus bizarre, tenant d'une main un cor ou une corne, et de l'autre une flèche (1). Gabriel Peignot a identifié le bonhomme tout noir à une figure qui existait jadis au cimetière des Innocents, et qu'il considère comme ayant pu se trouver mêlée aux peintures de la Danse des Morts exécutée dans ce cimetière. Il se fonde sur le passage suivant de Dulaure : « Au-dessus de la voûte construite par N. Flamel, du côté de la rue de la Lingerie, étoit une peinture » qui représentoit un homme tout noir ; le temps l'avoit fait disparoître ; mais en 1786, avant qu'on eût » ôté les pierres des charniers qui contenoient des inscriptions (2), on voyoit encore celle-ci, ou plutôt les » débris de celle-ci :

« Hélas ! mourir convient
» Sans remède, homme et femme.
» ..... Nous en souviennent.
» Hélas ! mourir convient,
» Le corps. . . . .
» Demain peut-être dampnées,
» A faute. . . . .

---

(1) Dans l'édition de Troyes de Jacques Oudot (1641), cette figure se reproduit plusieurs fois en changeant un peu d'aspect. La première fois, se trouvent en regard les vers suivants :

Pourquoy nous viens-tu réveiller?
Laisse-nous encore sommeiller,
Qui est cet homme sombre et morne,
C'est un vray charbon en noirceur,
Son cry, son visage, sa corne,
Me font presque mourir de peur.
Las ! il nous vient amonester
Qu'il nous faut tous ressusciter,
Son cor partout se fait entendre,
Allons, morts qui dormez à plat,
Voici l'heure qu'il se faut rendre
Dans la plaine de Josaphat.

Un peu plus loin, on lit encore :

Cependant ce maître corneur,
Plus sec et noir qu'un ramoneur,
Redouble ses coups et nous presse,
Il n'a plus qu'un coup à sonner
Et ne croiez pas qu'il nous laisse,
Quand il devroit toujours corner.
Il a l'ordre du Souverain
De tenir ce cornet en main
Et d'en réveiller tout le monde, etc.

Immédiatement au-dessous de la figure de l'homme noir, on lit une petite pièce qui se détache du reste par sa coupe particulière, c'est une sorte de rondeau. Elle débute en ces termes : *Tous et toutes mourir convient.* La seconde fois, l'homme noir, coiffé d'un turban et revêtu d'une tunique, est monté sur une espèce de tour ou clocher. Il annonce la Danse des femmes et en donne le signal en disant :

Tôt, tôt, femmes venez danser
Incontinent après les hommes, etc.

(2) « Depuis plus de deux siècles, on réclamoit la suppression » du cimetière des Innocents ; enfin elle fut prononcée par un arrêt » du conseil d'Etat du 9 nov. 1785. M. l'archevêque de Paris, après » les informations convenables, donna, le 16 nov. 1786, un décret » conforme à l'arrêt du conseil, et on disposa tout pour le transport » des corps et ossemens de ce cimetière dans les anciennes car- » rières situées sous la plaine de Mont-Souris, dont on fit un ci- » metière souterrain. » (G. Peignot, *Recherches*, p. 85.)

» Hélas! mourir convient
» Sans remède, homme et femme (1). »

L'auteur des *Recherches*, après cette citation, fait remarquer que la figure du nègre de la Danse Macabre est accompagnée de vers qui, pour n'être pas les mêmes que ceux de l'inscription précédente, n'en ont pas moins beaucoup de ressemblance avec la poésie des charniers, surtout par le refrain, comme on en peut juger ci-après :

« Tous et toutes mourir convient,
» Foibles et forts on le peut lire;
» David l'a dit dessus sa lyre,
» Et l'heure sans y penser vient,
» Tous et toutes mourir convient.
» La juste raison nous l'inspire,
» C'est de Dieu le jour de son ire.
» De la mort le dernier empire,
» Le jour pour tout le monde vient;
» Tous et toutes mourir convient :
» Personne ne s'en peut dédire,
» Les uns y trouvent à redire;
» L'autre sur ses gardes se tient,
» Car il sait cet antique dire :
» Tous et toutes mourir convient (2).

Après avoir rappelé que la partie du charnier faite par N. Flamel et Nic. Boulard date de 1389 et 1397 (on lit autre part 1399) (3), et que la Danse Macabre, d'après le témoignage du *Bourgeois de Paris*, fut représentée en 1424, Gabriel Peignot observe que l'homme tout noir se trouvant peint sur la voûte construite en 1389 et 1397 (ou 1399), et le temps seul l'ayant fait disparaître, il est présumable que les personnages de la Danse des Morts figuraient avec cet homme noir, et qu'ils auront disparu ainsi que lui (pour mieux dire avant lui) par l'effet du temps et de l'humidité qui auront successivement enlevé la couleur. Là dessus M. Hippolyte Fortoul fait à G. Peignot une mauvaise chicane, et il ne s'aperçoit pas qu'il commet lui-même une erreur assez grave. « M. Peignot, dit-il, a beaucoup parlé d'un *homme tout noir* qu'on avait vu » longtemps peint sous l'arcade de N. Flamel, et qu'il voudrait représenter comme faisant partie d'une Danse » des Morts. Mais on peut se convaincre (malheureusement M. Hippolyte Fortoul n'a point tenté de le faire) » par les descriptions apocryphes de N. Flamel, et par l'estampe qui s'y trouve jointe, que cet homme » noir est un saint Paul, sous la protection duquel le célèbre *escrivain* s'était fait peindre lui-même, ayant » en face de lui sa femme Perrenelle, accompagnée aussi d'un saint patron. » Nul doute, d'après une conclusion aussi erronée, que M. Fortoul n'ait complétement négligé de vérifier à la source dont il parle les idées qu'il a émises, autrement il n'eût point fait de l'homme noir un saint Paul. En effet, les descriptions apocryphes de Flamel (et qui n'ont ce caractère qu'en tant qu'elles traitent des prétendues découvertes de l'alchimiste et du récit qu'il nous en a donné) contiennent sur les peintures du cimetière des Innocents, et sur la disposition des lieux où elles se trouvaient, des renseignements que l'on est d'autant mieux fondé à croire exacts, qu'à l'époque où ces descriptions parurent, chacun était à même de constater l'existence des monuments originaux dont elles faisaient mention (4). Or pour donner du crédit à un témoignage réputé suspect,

(1) Dulaure, *Description des Environs de Paris*, 1791, 2 vol. in-12, t. II, p. 131.

(2) Je ferai remarquer que cette petite pièce de vers forme un poëme complet et en quelque sorte indépendant du reste de l'ouvrage. La coupe, la répétition du refrain *Tous et toutes mourir convient* n'ont rien qui ressemble aux autres parties du texte de la Danse Macabre et aux rimes qui accompagnent la figure de l'homme noir, lesquelles se suivent au hasard et ne sont point soumises à des divisions régulières. Ce petit poëme ou rondeau semble être une intercalation après coup de quelque pièce déjà connue et déjà populaire.

(3) *Voy.* la préface de Flamel, dans la *Bibliothèque des philosophes chimiques*, ouvr. précité.

(4) Ainsi que l'affirme lui-même le compilateur de la *Bibliothèque chimique* en donnant les explications suivantes : « On n'a » pas jugé qu'il fût nécessaire de mettre dans le livre de Flamel, les » figures particulières après le titre et au-dessus de chaque cha- » pitre, où elles sont expliquées comme les a fait mettre le sieur

il eût été bien maladroit de commencer par se faire prendre soi-même en flagrant délit de mensonge sur un point que tout le monde avait la possibilité de vérifier immédiatement. Une réimpression du livre de Flamel dans *la Bibliothèque des philosophes chimiques* prouve que les peintures hiéroglyphiques ou prétendues telles du cimetière des Innocents existaient encore en 1683, et qu'on les pouvait voir. Le saint Paul dont parle M. Fortoul était peint dans l'un des tableaux de l'arche que Nicolas Flamel, dit-on, avait fait construire; tableaux qui, pour le vulgaire, représentaient simplement la résurrection des morts et le jugement dernier (1). Loin d'offrir l'aspect d'un *homme tout noir*, cette figure apparaissait sous la couleur riante du blanc orangé (2). Elle était placée à la droite du Christ, en pendant avec saint Pierre, qui était de l'autre côté, revêtu de la couleur orangé rouge. Quant à l'homme noir, il était peint sur l'un des piliers du charnier, lequel faisait face à l'arche, le cimetière étant au milieu, comme l'établit clairement la description de l'auteur qui prenait le nom de Flamel (3). Par conséquent, l'homme noir n'avait aucune identité avec le saint Paul vis-à-vis duquel il était placé. Nous avons vu, par les inductions que Peignot a tirées des faits qu'il a recueillis, comment l'image de cet être bizarre avait pu figurer au cimetière des Innocents concurremment avec les sujets peints de la Danse des Morts. Si ce sont effectivement ces derniers qui ont passé dans les *illustrations* des manuscrits ou des éditions de la Danse Macabre, il serait alors assez naturel de penser que le bonhomme noir y aurait été recueilli, ainsi que l'inscription qui, peut-être, se faisait lire près de lui, non parce qu'ils faisaient partie de la Danse des Morts, mais parce qu'ils existaient

---

» de la Chevalerie, gentilhomme poitevin, à qui l'on a l'obligation de la première édition de ce livre, parce que ce n'eust esté » que de la dépense inutile, puisque l'on peut voir et consulter » chacune de ces figures particulières dans la figure générale, qui » les comprendra toutes, ainsi que Flamel les a fait mettre, et » *comme on les voit encore présentement dans l'une des arches* » du cimetière des Saints-Innocents en cette ville, qui estoit alors » la quatrième et qui est maintenant la seconde en entrant par la » grande porte du cimetière de la ruë Saint-Denys, depuis les » nouveaux bastiments que l'on a faits ces deux dernières années, » pour eslargir la rue de la Ferronnerie (la date de la *Bibl. chimique* est 1683). » — A un autre endroit de la *Bibliothèque des philosophes chimiques*, les figures dont il est parlé ci-dessus sont décrites de la manière suivante : « 1ʳᵉ fig. Une écritoire dans une » niche faite en forme de fourneau. 2ᵉ fig. Deux dragons de cou» leur jaunâtre, bleuë et noire comme le champ. 3ᵉ fig. Un homme » et une femme vestue de robe orangée, sur un champ azuré et » bleu avec leurs rouleaux. 4ᵉ fig. Un homme semblable à saint » Paul, vestu d'un robe blanche orangée, bordée d'or, tenant une » épée nue; ayant à ses pieds un homme à genoux, vestu d'une » robe orangée, blanche et noire, tenant un rouleau, où il y a : *Dele* » *mala quæ feci*, c'est-à-dire, oste le mal que i'ay fait. 5ᵉ fig. Sur » un champ vert, deux hommes et une femme qui ressuscitent » entièrement blancs, deux anges au-dessus, et sur les anges la » figure du Sauveur venant juger le monde, vestu d'une robe par» faitement orangée, blanche. 6ᵉ fig. Sur un champ violet et » bleu, deux anges de couleur orangée et leurs rouleaux. 7ᵉ fig. » Un homme semblable à saint Pierre, vestu d'une robe orangée » rouge, tenant une clef en la main droite et mettant la main » gauche sur une femme vestuë d'une robe orangée, qui est à ses » pieds, à genoux, tenant un rouleau où est écrit : *Christe, precor,* » *esto pius* : ie vous prie, ô Christ, soyez-moy miséricordieux. » 8ᵉ fig. Sur un champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, » tenant le pied d'un lion rouge de laque, qui a des aisles et semble » ravir et emporter l'homme. Il y avait encore indépendamment » de ces figures plusieurs tableaux représentant, aux termes de » l'inscription placée au bas : *Comment les Innocents furent occis* » *par le commandement du Roy Hérodes.* » Dans une publication récente, *le Moyen âge et la Renaissance*, on a reproduit le dessin des figures hiéroglyphiques de Flamel.

(1) « Aussi il semble, dit Flamel ou l'écrivain qui prend son nom, » que cette arche n'aye esté peinte que pour représenter cela (la » résurrection du jugement futur) ; c'est pourquoy il ne faut point » s'y arrester davantage puisque les moindres et les plus ignorans » lui seauront bien donner cette interprétation. »

(2) Voyez dans l'avant-dernière note la description de la quatrième figure peinte sur l'arche de Flamel, et comparez avec ce passage tiré du *Livre* de l'alchimiste. « Au costé droit du Sauveur est » peint saint Paul, vestu de blanc orangé, avec une espée, aux » pieds duquel est un homme vestu d'une robe orangée, en laquelle » apparoissent des plis noirs et blancs, qui me ressemble au vif, » lequel demande pardon de ses péchés, tenant les mains jointes, » desquelles sortent ces paroles écrites en un rouleau, *Dele mala* » *quæ feci* : ostez les maux que j'ai faits. De l'autre costé, à la main » gauche, est saint Pierre avec sa clef, vestu de rouge orangé, » tenant la main sur une femme vestuë d'une robe orangée, qui » est à ses genoux, représentant au vif Perrenelle ayant un rouleau » où est écrit : *Christe, precor, esto pius* : ô Christ, soyez-moi » miséricordieux, etc. » (*Le livre des figures hiéroglyphiques.*)

(3) « J'ay donné à ce cimetière (le cimetière des Innocents) un » charnier qui est vis-à-vis de cette quatrième arche (celle qu'il » avait fait construire), *le cimetière au milieu* : et contre l'un des » piliers de ce charnier, j'y ait fait crayonner et peindre grossière» ment un homme tout noir qui regarde ces hiéroglyphes à l'en» tour desquels y a écrit en français : *Je voy merveille dont moult* » *je m'ébahis.* Cela et encore trois plaques de fer et cuivre doré à » l'Orient, l'Occydent et Midy de l'arche où sont ces hiéroglyphes, » le cimetière au milieu, représentant la saincte passion et resurrection du fils de Dieu ; cela, dis-je, ne doit point estre austre» ment interprété que selon le sens commun théologique, si ce » n'est que cet homme noir peut aussi bien crier merveille de » voir les œuvres admirables de Dieu, où la transmutation des » métaux qui sont figurés en ces hiéroglyphiques, qui regarde » si attentivement, que de voir enterrer tant de corps morts qui se » lèveront hors de leurs tombeaux au jour redoutable du juge» ment. » (*Le livre des hiéroglyphes.*)

dans le même lieu conjointement avec les images de cette danse, et avaient avec l'allégorie lugubre de la ronde funèbre un rapport que le sens des vers établit, mais que la figure de l'homme noir, je l'avoue, rend fort problématique. Pour ce qui est de cette dernière figure, on a bien de la peine à trouver ce qu'elle signifie, soit dans les hiéroglyphes du cimetière des Innocents, soit dans les images de la Danse Macabre. En tout cas, je me suis assuré que l'édition de 1486 ne la possédait pas, tandis que je l'ai vue dans plusieurs éditions plus récentes, notamment dans celle de Troyes de Jacques Oudot. Elle se trouve aussi dans l'édition de Nicolas le Rouge, qui porte la date de 1528. Pourquoi se trouve-t-elle ici et point là? En vérité, on ne saurait le dire. D'après le langage figuré des alchimistes, cet homme noir, au cimetière des Innocents, devait symboliser le produit du soufre combiné avec le mercure (le soufre, le mercure évoquent les idées d'enfer et de divinité psychopompe, d'ange lugubre, de démon). Dans le texte de la Danse Macabre que j'ai sous les yeux (*en langage le plus poli*), et dont les vers cités précédemment en note sont extraits, il revêt le caractère d'ange de la mort, de héraut funèbre, conviant, à son de trompe, par ordre de son souverain, les mortels au trépas.

Ce rôle d'ange du jugement dernier (ou plutôt d'*ange du dernier jour*), que le texte attribue à ce personnage fantastique (1), ne paraît pas cadrer tout à fait avec les idées religieuses de l'époque : un ange, un messager de Dieu, noir comme un nègre, bizarrement costumé à l'orientale, monté sur un clocher comme un *muezzim*, armé d'une flèche et donnant du cor, cela ne rentre pas positivement dans l'esprit des dogmes chrétiens. S'il s'agissait, au contraire, d'un envoyé du diable, d'un habitant des ténèbres, l'aspect sombre et la physionomie étrangère du corneur seraient plus faciles à expliquer. Sans cette origine toute céleste du mandat confié à l'*homme noir*, j'aurais été tenté de prendre celui-ci pour quelque échappé de la *Mesnie Hellequin* ou pour une personnification de la peste. A présent, je me demanderai s'il ne convient pas mieux de l'envisager comme un type emprunté au répertoire des mystères, comme un acteur ayant rempli ce rôle de nègre ou de Sarrasin, ou s'étant costumé de la sorte pour jouer l'ange du jugement ou l'*avertisseur* dans une Danse Macabre transformée en jeu scénique (2)? Enfin, ne serait-il pas plus simple d'y voir une sorte de crieur, de guetteur, de réveilleur funèbre (3)? J'avoue toutefois que

---

(1) Voyez plus haut le commencement de ce texte et comparez-le avec les rimes suivantes :

Il a l'ordre du souverain
De tenir ce cornet en main
Et d'en réveiller tout le monde;
Et quand on voudrait résister,
Il va faire si bien sa ronde,
Qu'il fera tous ressusciter.
Nul ne saurait présentement
Reculer à son jugement,
Ni de Dieu fuir sa colère.
Il va des hommes triompher,
Et, selon qu'ils auront fait,
Ils auront le ciel ou l'enfer.
Grand saint Michel, conserve-nous,
Nous t'en prions à deux genoux, etc.

(2) Ce genre de travestissement était très commun sur le théâtre au moyen âge, et l'on y avait recours parfois dans des occasions où l'emploi n'en était nullement justifié. Il servait principalement à ceux qui annonçaient un mystère.

(3) Dans presque toutes les villes, bourgs et villages de France, et dans plusieurs contrées de la Flandre et de l'Allemagne, une ancienne coutume voulait qu'un homme allât la nuit, de par les rues, recommander aux prières des fidèles les âmes des trépassés. Il réveillait les habitants endormis, en agitant sa sonnette, ou bien en tirant des sons d'un instrument lugubre, ou bien encore en criant l'heure et en récitant d'un ton traînant, nasillard et lamentable, quelque formule analogue à celle que voici :

Réveillez-vous, gens qui dormez;
Priez Dieu pour les trépassés.
Pensez à la mort : pensez à la mort !

A Nancy, jusqu'au règne de Stanislas, on continua d'être importuné la nuit par des gens affublés d'une dalmatique blanche chargée de têtes de mort, d'ossements et de larmes noires, et qui, frappant aux portes, psalmodiant d'un ton lugubre de tristes litanies, agitaient constamment une sonnette qu'ils tenaient à la main, et criaient à chaque carrefour : *Réveillez-vous, gens qui dormez : priez Dieu pour les trépassés*, etc. Cet usage ayant été restreint à l'octave des Morts, *les clocheteurs*, au lieu d'une sonnette, employèrent un pot de terre couvert d'un parchemin tendu, dans le milieu duquel était attaché un boyau ciré qui leur servait de trompette funèbre. La même coutume existait dans beaucoup d'autres localités; elle n'est pas tout à fait tombée en désuétude. On dit qu'à Crécy, la voix du clocheteur des morts répand encore l'épouvante dans ce champ de bataille où reposent 30,000 Français morts pour la patrie. En quelques endroits de la Flandre et des Pays-Bas, on a conservé de semblables crieurs qui ont introduit cette variante : *Il est dix heures, onze heures sonnées* (ou telle autre heure), *réveillez-vous*, etc. L'heure est aussi criée par des *guetteurs* du haut des tours de quelque église de la ville. On raconte qu'à Péronne, en 1758, le duc de Chaulnes, gouverneur de Picardie, fit supprimer le sinistre héraut de la Mort, parce que la haute et puissante dame, son épouse, passant une nuit à Péronne, avait été grandement effrayée du terrible *Memento* proclamé au sein des ténèbres. En Alsace, de même qu'en Allemagne, la voix du *waechter*, du *veilleur*, trouble encore parfois le silence des nuits. L'idée du crieur de la Danse Macabre a peut-être été prise de cette institution bizarre. Dans l'édition de 1528 (Troyes, Nicolas le Rouge), où il apparaît trois fois, les paroles qu'il pro-

ces conjectures seraient de nature à soulever beaucoup d'objections ; je les ai néanmoins présentées dans l'espoir qu'elles ouvriront une voie nouvelle aux recherches ; d'ailleurs, dans un sujet aussi obscur, n'est-il pas permis de s'accrocher à tout, pourvu qu'on ne prétende pas donner de vagues hypothèses pour des faits certains? Au demeurant, que vient faire ce nègre dans la Danse Macabre imprimée, s'il n'est pas un vieux ressouvenir de la Danse Macabre représentée en action ou en peinture au cimetière des Innocents? L'auteur du texte qui accompagne cette figure, texte qui est peut-être à la vérité une intercalation après coup, savait-il lui-même ce qu'elle signifiait ? Il est à croire que pour les lettrés de l'époque, comme pour les savants d'aujourd'hui, cette bizarre représentation est une énigme à laquelle les alchimistes seuls ont pu trouver un sens (1). Quoi qu'il en soit, l'auteur des *Recherches* arguë de là que la Danse Macabre était d'origine parisienne. « Ce rapprochement de l'homme noir peint sur le charnier des Innocents, et de l'in» scription qui l'accompagne avec l'homme noir qui se trouve sur la Danse Macabre, également accom» pagnée de vers à peu près identiques, semblerait annoncer que cette danse est d'origine parisienne, et » que les vers français qui se lisent au bas des figures dans les éditions françaises ont été par la suite tra» duits ou imités en allemand, en latin et en anglais. » Gabriel Peignot n'aurait pas eu besoin de faire ce raisonnement s'il avait eu connaissance du passage des contes d'Eutrapel où l'origine parisienne de la Danse Macabre est assez clairement démontrée, quoique je ne conteste pas que le souverain qui a fait peindre cette danse, et le poëte qui en a composé les rimes, aient pu s'inspirer à une source étrangère et imiter un modèle exécuté précédemment chez une autre nation. Noël du Fail, reportant l'époque de l'apparition du lugubre sujet au temps de Charles V, nous amène à prendre la date de 1424, consignée dans le *Journal du bourgeois de Paris*, pour celle de l'exhibition d'une Danse Macabre représentée par des personnages vivants, ou, si l'on ne veut point admettre cette supposition, pour celle de la restauration d'une

---

nonce à sa seconde apparition : *Tost, tost, tost, que chacun s'avance*, sont intitulées : *Cry de mort*. On pourrait aussi voir là, comme je l'ai dit plus haut, une allusion à l'usage de *crier* les mystères, et en général les spectacles, les fêtes qui devaient être données en public. Cet avertissement ou programme, publié quelquefois plusieurs jours d'avance, s'appelait *le cry*. Le même nom était aussi donné aux annonces que l'autorité royale, la justice et le commerce faisaient faire à haute voix dans les rues. Il y eut d'abord, en France, une charge unique de juré-crieur pour promulguer, au son de trompettes et des tambours, les actes émanés de l'autorité du roi. Plus tard, il exista des jurés-crieurs, institués en confrérie, qui eurent charge d'annoncer toute espèce de marchandises, de crier le vin, les objets à vendre et les objets perdus. Chose singulière, ce fut à eux que l'on confia le service des pompes funèbres et le privilége de fournir les robes, manteaux, chaperons et draperies pour obsèques ou funérailles. A ces fonctions, on ajouta celle d'aller *crier* les morts par les rues de la ville, à condition que chacun d'eux n'en crierait qu'un par jour pour laisser de la besogne à ses confrères. C'est ainsi que, dans l'ancienne Rome, les *libitinarii*, ou *designatores*, disposaient l'ordonnance des funérailles et conduisaient le deuil; ils avertissaient les amis et les parents du défunt de se rendre à l'enterrement par la formule suivante, les invitant à se presser : *Ad exequias N. Quiri letho datus est quibus est commodum ire, jàm tempus est; ollus ex ædibus effertur.*

(1) Chose étrange, dans les jeux de tarots où figure, comme on sait (voyez précédemment la note 1, p. 12), le personnage de la Mort et où les atouts (*a tutti*) symbolisent les différentes positions sociales, de manière à offrir, ainsi que dans la Danse des Morts, une allégorie humaine, au point de vue chrétien, on a quelquefois représenté le valet de trèfle sous la figure d'un nègre aux cheveux crépus et mattés. Cette particularité bizarre que l'on peut relever dans le jeu de tarots de Jean Valoy, se rapporte évidemment, d'après quelques érudits, au naïb ou jeu de cartes des Sarrasins. Je me demande encore si ce *bonhomme tout noir*, qui ressemble à un nègre, ne serait pas un peu l'allié ou le compatriote de ce valet de trèfle? On a prétendu que les cartes ont été importées en Europe à la suite des croisades, et que les Français les tenaient des Italiens ou des Espagnols. Or, il faut se rappeler que Flamel, qui passe pour avoir fait peindre l'homme noir du cimetière des Innocents, avait été en Espagne ; qu'il y avait compulsé des ouvrages de magie et de cabale où se trouvaient conservées un grand nombre de traditions des Orientaux, et qu'il pouvait y avoir puisé l'idée première de cet homme noir qu'il fit peindre à son retour au cimetière des Innocents. Ce serait en raison de cette origine tout orientale que nous verrions jouer à ce personnage, dans la Danse Macabre, le rôle d'*Ange de la Mort* qui n'est étranger ni aux dogmes des Arabes ni à ceux des Juifs. Quant à déterminer la signification qu'il eut dans l'origine ou qu'on se proposa de lui donner, en le plaçant sur le pilier du charnier des Innocents, c'est ce qu'il est impossible de faire ; cependant, si l'on voulait recourir à l'interprétation allégorique, peut-être serait-on fondé à y reconnaître une personnification de la *peste noire* ou de quelque autre contagion. Je dois dire que les suppositions qui précèdent, jointes aux éclaircissements donnés par Van Praet, sur le mot *Macabre*, qu'il dérive un peu arbitrairement de l'arabe, *Makbar* ou *Makbara* ou (au pluriel) *Makabir*, étymologie que d'autres confirment en traduisant *Danse Macabre* par *tanz a-makabiri*, ainsi que le mode d'interprétation adopté par ceux qui rapprochent le nom de *Macabre* de celui de *Macaire*, l'ermite, l'anachorète égyptien, m'avaient un moment engagé à chercher en Orient, puis, par un acheminemen naturel, en Espagne, la trace primitive de la Danse Macabre. Mais, lors même que d'autres considérations ne m'en auraient pas dissuadé, les renseignements que j'avais recueillis pour me guider dans cette voie étaient en trop petit nombre et offraient trop d'incertitude pour que je songeasse à en faire le point de départ d'un système nouveau sur l'origine de la Danse Macabre.

danse peinte qui remontait au règne précédent. De cette manière seulement on peut concilier les témoignages de Noël du Faïl et de l'auteur du *Journal de Paris*, qui placent la première exécution de la Danse Macabre, l'un sous le règne de Charles V, l'autre sous celui de Charles VI. Quant à l'idée assez singulière de voir dans cette danse un spectacle imaginé par les Anglais, nous n'aurons pas de peine à en faire justice. D'abord le renseignement qui nous est fourni par Noël du Faïl établit positivement le contraire; ensuite, si les Anglais avaient eu quelque droit à cette invention, et si, comme le prétend Villeneuve de Bargemont, le duc de Bedford avait été l'ordonnateur de la fête, Francis Douce, leur compatriote, en aurait certainement tenu compte. Loin de là, il écrit, au sujet d'une danse exécutée dans l'église de Saint-Paul et appelée *Danse de Machabray* ou Danse de saint Paul : « Une semblable danse était peinte autour de l'enceinte » des Saints-Innocents, à Paris; les vers qui l'accompagnaient furent traduits du français en anglais par » John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de Henri VI. Les vers de Lydgate furent d'abord imprimés à » la fin de l'édition de Tottel dans sa traduction de *la Mort des princes* de Boccace (1554, in-fol.), et ensuite » dans l'*Histoire de la cathédrale de Saint-Paul*, de sir Dugdale. » Enfin, ce qui achève de prouver que les Anglais, loin de nous avoir donné la Danse Macabre, nous l'ont empruntée, c'est que les inscriptions d'une Danse des Morts, qui existait dans la chapelle de *Wortley-Hall* (comté de Glocester), étaient les mêmes que celles qui avaient été traduites du français. La part que les Anglais eurent aux représentations de la Danse Macabre se réduisit donc au plaisir qu'ils y prenaient à titre de spectateurs, car on assure que ce spectacle avait pour eux un grand attrait. Si la question est vidée entre la France et l'Angleterre, elle reste pendante, comme on va le voir, entre la France et l'Allemagne. Selon plusieurs écrivains, parmi lesquels il faut citer la Monnoye, le mot *macabre* vient de l'allemand *macaber*, et ce mot, au lieu d'être une simple épithète, est le nom même de l'auteur présumé de la Danse. Ces écrivains se fondent sur le titre d'une édition de la Danse Macabre ainsi conçu : *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita, et à Petro Desrey emendata. Parisiis, per magistrum Guidonem Mercatorem pro Godeffrido de Marnef* (1490, in-fol. goth.). A ce sujet, Gabriel Peignot fait l'observation suivante : « Le titre de cette édition latine semblerait » annoncer que la Danse Macabre a été composée en allemand, et que son auteur se nommait Macabre; mais » cela n'est pas plus suffisant pour le prouver, que les mots, *nouvellement composée* par G. Marchant qui se » trouvent dans la suscription de l'édition française de 1486, ne prouvent que c'est Marchant qui en est » l'auteur. » Dans l'opinion de cet estimable écrivain, le mot *edita* peut signifier composé ou simplement *publié*, car il eut autrefois ces deux acceptions; ensuite le mot *macabre* n'est probablement pas un nom propre, et l'épithète d'*eximio* qui lui en attribue le caractère n'est peut-être que le résultat d'une erreur imputable à celui qui a donné l'édition latine. Ces observations ne manquent pas de justesse, et on les approuve d'autant plus que dans une réimpression de ce texte latin publié à la suite du *Speculum omnium statuum totius orbis terrarum, auctore Roderico episcopo Zamorensi* (1), le titre relaté ci-dessus contient, après les mots *versibus alemanicis*, la phrase suivante entre parenthèses (*id est, in morem ac modos rithmorum germanicorum compositis*) : ce qui semblerait indiquer que l'œuvre du *bonhomme* Macabre (si tant est que ce nom ne fût point un nom supposé) était plutôt une imitation qu'une conception originale (2). Rien d'ailleurs dans cette phrase et dans le reste du titre n'établit d'une façon certaine que ce *Macabre* fût un poëte allemand, et que l'œuvre publiée sous ce nom eût une origine germanique. A la vérité, ce n'était pas là du tout un motif pour considérer cette édition en langue latine comme une supercherie ima-

(1) *Roderici, episc. Zamor., speculum omnium statuum totius orbis terrarum, sortem generis humani, ejusque commoda et incommoda repræsentans.* Acc. *Macabri speculum morticinum, ex bibl. Melch. Goldasti.* Hanov., 1613, in-4°. Dans cet ouvrage, il est traité des arts libéraux, selon l'ancienne division du *trivium* et du *quadrivium*. Des quatre sciences mathématiques composant le *quadrivium*, la musique est la seconde, et occupe, livre Ier, tout un chapitre où l'on expose les avantages et les inconvénients de cet art. (Voy. cap. 39, p. 99, *De secunda mathematice, videlicet de musica et de ejus laudibus et utilitate, ac illius incommoditate, miseriis et laboribus.*) Il existe à la bibliothèque de Strasbourg un bel exemplaire de cet ouvrage.

(2) Quelques uns pensent que ces mots, *versibus alemanicis, id est, in morem ac modos rithmorum germanicorum compositis*, s'appliquent au système adopté par les Allemands pour la composition des vers latins, et n'indiquent pas des vers qui auraient été écrits primitivement en langue allemande.



ginée par un libraire français, afin d'écouler plus facilement en Allemagne les gravures de la Danse Macabre. Telle est pourtant l'opinion de M. Fortoul, qui n'a vu dans le texte rapporté ci-dessus qu'une mauvaise plaisanterie. Voici ses termes : « Qu'est-ce que ce nom emprunté de *Godeffrido de Marnef* avec sa maladroite » particule française et ses deux lettres initiales qui correspondent aux initiales de Guyot Marchant? Ne dit-il » pas lui-même assez hautement qu'il a été forgé par le libraire parisien dans l'intention de donner au livre » une apparence germanique, et de le faire sûrement agréer des Allemands (1)? » Si M. Fortoul avait eu le loisir de s'occuper de bibliographie, s'il avait eu seulement sous les yeux quelques catalogues de livres anciens, il n'eût certainement point commis cette erreur, et il se fût convaincu qu'il existait en effet à Paris un libraire nommé *Godefroi de Marnef*, et que ce libraire n'était pas le seul en France qui portât ce nom (2). Ses réflexions relativement à cette prétendue supercherie occupent donc fort inutilement deux pages entières de son livre, et l'on se prend à regretter qu'un homme aussi instruit que paraît l'être M. Fortoul n'ait pas reconnu à temps sa méprise. Lorsque Peignot disait que tous les savants sont d'avis que le mot *macabre* peut aussi bien passer pour une épithète que pour un nom propre, et que l'auteur des explications ou rimes françaises n'était point connu et ne le serait probablement jamais, il était loin de s'attendre à la révélation du nom de *Marcade* qui nous serait faite par Noël du Faïl, et de celui de le Fébure que nous ferait connaître un passage du *Respit de mort.*

Mais le Fébure fût-il l'auteur de la Danse Macabre, comme le vers suivant semble le donner à entendre, *Je fis de Macabrée la danse*, on aurait encore à trouver l'explication de ce mot *macabrée*, lequel ne serait peut-être autre chose, dans ce cas, qu'une épithète, une expression qualificative. La danse de la vieille église de Saint-Paul, à Londres, imitée de notre Danse Macabre, selon Douce, s'appelait indifféremment Danse de Saint-Paul ou Danse de Machabray. Voici d'ailleurs les différentes dénominations qui ont été appliquées à la Danse française :

Danse Marâtre (*Journal du bourgeois de Paris*, 1424).

Danse Macabre (édit. de 1485, Paris, Guy Marchant, et la plupart des éditions postérieures).

Danse Machabray ou Machabrey (d'après Douce et d'après l'édit. in-8° de 1589, Paris, Jacques Varangue) (3).

---

(1) Hipp. Fortoul, *loc. cit.*, p. 115.

(2) Pour en avoir la certitude, il suffit de jeter les yeux sur la nomenclature bibliographique ci-après : 1° *La nef des folz du monde*; au recto de l'avant-dernier feuillet on lit : *Cy finist la nef des folz du monde premièrement composée en alleman par maistre Sébastien Brandt, docteur ès droitz, consécutivement d'alleman en latin, rédigée par maistre Jacques Locher. Reveue et ornée de plusieurs belles concordances et additions par le dit Brandt, et de nouvel translate de latin en français*, etc., et imprimé pour maistre Iehan-Philippe Manstener et Geoffroy de Marnef, libraires de Paris, l'an de grâce MCCCCXCVIJ (in-fol.) Dans une édition postérieure, à la date du VIIJ jour du mois de feburier MCCCCXCIX, on lit ces vers :

> . . . . Dedãs ceste nef
> Qui de salut est la porte et la clef,
> Chascun peult veoir qui vault vertu ou vice,
> Par ce livret et petit édifice
> Que trouverez chez Geoffroy de Marnef.

Cette citation ne prouve pas seulement que Geoffroy Marnef était réellement libraire à Paris, elle prouve aussi que ce libraire s'occupait de répandre dans le public des traductions d'ouvrages jouissant d'une célébrité populaire. Or, l'allégorie de Brandt rivalisait à cet égard avec la Danse Macabre, dont l'édition latine avait paru en 1490, c'est-à-dire sept ans avant l'édition française de la *Nef des fous*. Il se peut que Marnef, qui avait publié pour les Français l'ouvrage de Brandt, ait publié à l'intention des Allemands la Danse Macabre avec un texte latin.

2° *Le mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse Vierge Marie, avec le mariage d'icelle, la Nativité, la Passion, etc., jouée à Paris, l'an de grâce mil cinq cens et sept, imprimée* au dict lieu pour Jehean Petit, *Geuffroy de Marnef* et Michel le Noir, libraires-jurés en l'Université de Paris, demeurant en la grant rue Saint-Jacques.

3° *L'Histoire et Cronicque de Clotaire premier de ce nom, VII roy des Frãcoys et monarque des Gaules. Et de sa très illustre espouse : Madame saincte Radegonde*, etc., par Bouchet Potiers, *Enguilbert de Marnef*, 1517, in-8°. (Voy. Brunet, *Man. du libr.*, t. I, 2° part., p. 431.)

4° *Les Triumphes de la noble z amoureuse dame et lart de honnestement aymer compose par le traverseur des voyes perilleuses*, Et sont a vẽdre a Poictiers a lenseigne du Pellican par *Jean de Marnef*... et par Enguilbert de Marnef frères, 1532, in-fol.

5° *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées depuis la nativité de Jésus-Christ, jusques à nostre siècle : extraictes de plusieurs fameux autheurs grecs et latins ; mises en nostre langue* par P. Boaistuau, *surnommé* Launay. Paris, *de Marnef*, 1566, in-8° (Voy. le *Catal. des livres, dessins et estampes de feu* M. J.-B. Huzard. Paris, 1842, 1re partie, p. 532.)

6° *Les 15 livres de la Métamorphose d'Ovide interprete en rimes françoises par* Fr. Habert. Paris, *Jérome de Marnef*, éd. de 1573, 1574, 1580, etc. (Voy. Brunet, *Man. du libr.*, t. II, 2° partie, p. 599.)

(3) *Les L. XVIII huictains, ci-devant appellés la Danse Machabrey, par les quels les chrestiens de tous estats sont stimulés et invités de penser à la mort.* Paris, Jacques Varangue, 1589, in-8°, sans figures.

Danse Macabrée (d'après le *Respit de mort*, ms. du xv[e] siècle et le ms. de la Bibl. nat. n° 7310, anciennement au fonds Colbert, sous le n° 1849).

Danse Marcade (d'après Noël du Faïl, *Contes d'Eutrapel*).

Danse des Machabées (édit. de 1728, Troyes, Pierre Garnier, et plusieurs autres éditions de la Danse Macabre renouvelée du vieux gaulois, *Id.*, Carpentier, *Supplément au Glossaire de du Cange*, 1766) (1).

Danse Macabée (édit. de 1729, Troyes, veuve J. Oudot et Jean Oudot fils, et la plupart des grossières éditions de Troyes).

Le mot *marâtre* du texte de la Chronique du bourgeois de Paris peut passer pour un *lapsus linguæ* ou pour une erreur de copiste ; car on ne saurait admettre que l'auteur ait voulu qualifier ici la Mort de marâtre, d'autant plus que dans le second passage de cette chronique, où la même danse est encore une fois mentionnée, elle reçoit son nom ordinaire de Danse Macabre. Cette dernière dénomination, qui lui est communément attribuée, est la seule qui se rencontre sur le titre des plus anciennes éditions du poëme. On a proposé pour le mot *macabre* un grand nombre d'étymologies, mais il faut avouer qu'elles sont assez peu satisfaisantes. Raynouard, dans son *Choix des poésies des troubadours* (t. V, p. 251), cite un chevalier nommée *Marcabrus*, originaire du Poitou, lequel vivait en 1346 (d'autres disent vers 1250) et composait des vers (2). Dans un vieux poëme intitulé *Parthonopeus*, il est aussi question d'un comte *Marcabers* (pour Marcabres); mais ni le troubadour poitevin, ni le comte Marcabers n'ont rien à voir dans l'origine de la Danse Macabre. Francis Douce (3), après s'être appliqué à combattre ceux qui font du mot *macabre* le nom d'un poëte français ou allemand, s'attache à démontrer la fausseté de quelques unes des autres étymologies d'où l'on fait venir cette expression. Parlant ensuite de la peinture dans laquelle Orcagna, au *Campo-Santo* de Pise, a représenté les *Trois Morts et les trois Vifs*, il remarque que les trois vivants arrivent à la cellule de *saint Macarius*, anachorète égyptien, qui leur donne, en leur montrant les trois morts, une leçon de morale (4). Rapprochant cette circonstance de ce que l'histoire des *Trois Morts et des trois Vifs* était rappelée dans la Danse des Morts des Innocents, à Paris, de ce qu'elle avait été peinte (5) sur le portail de l'église du même nom en 1408, de ce qu'enfin toutes les éditions de la Danse Macabre contiennent cette légende, Douce s'exprime à peu près ainsi : « D'après ce qui précède, il y a toute raison de » croire que ce nom de *Macabre*, si fréquemment et sans autorité appliqué à un poëte allemand inconnu, » se rapporte en réalité au saint, et que son nom a subi une faible et évidente altération. Le mot *macabre* » est fondé seulement sur des autorités françaises, et le nom du saint, qui dans l'orthographe moderne de cette » langue est *Macaire*, aurait été dans beaucoup d'anciens manuscrits écrit *Macabre*, au lieu de *Macaure*, la » lettre *b* étant substituée à la lettre *u* par le caprice, l'ignorance ou l'inattention des copistes. » Cette docte supposition n'a point eu l'assentiment de M. Achille Jubinal ; nous savons que l'auteur de l'*Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu* fait observer que la vie de saint Macarius, ermite égyptien, rapportée par les Bollandistes avec toutes les légendes qui y ont trait, ne contient pas l'histoire des *Trois Morts et des trois Vifs*. Selon lui, dans la peinture d'Orcagna, saint Macaire joue le rôle assigné au Docteur ou Coryphée dans nos premières pièces de théâtre; ce serait donc à ce titre que figurerait dans la Danse Macabre publiée à Troyes, en 1528, par Nicolas le Rouge, l'ermite (*larmite*) placé auprès des trois morts. Plusieurs écrivains, entre autres M. Fortoul, adoptent la version de Douce et rapportent le nom de Macaire à saint Macaire ou Macaure (6), en sorte qu'ils en font un nom propre. Comme nom propre, on ne l'a rencontré jus-

(1) « *Machabæorum chorea, vulgo* Dance Macabre. »

(2) Voy. encore *Histoire littéraire des troubadours* (anon. v, Lacurne de Sainte-Palaye; Paris, 1774, II, p. 250). Dans Nostradamus (*Vitæ poetarum provincialium*, 62), le nom de ce troubadour est écrit : *Marchebrusc*.

(3) Cité par M. Ach. Jubinal, *Expl. de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, en note.

(4) Voy. Vasari, dans sa vie d'Orcagna (*Vite de' pittori*, éd. Livorn., 1767, t. I, p. 431); Baldinucci, dans son examen sur Orcagna et Morona, dans sa *Pise illustrée*.

(5) C'est sculptée et non peinte qu'il faut dire : M. Achille Jubinal n'a point remarqué cette erreur.

(6) Le nom de *Macaire*, qui s'écrivait aussi *Machaire*, n'était pas à beaucoup près aussi rare que celui de *Macabre*. Il se rencontre même très fréquemment aux XIII[e] et XIV[e] siècles, comme on peut s'en convaincre à l'ouverture des anciens titres. On cite

qu'ici qu'une seule fois dans le texte même de la Danse française. L'exemple qu'on en cite est la leçon du ms. de la Bibl. nat., coté *Supplément* 632, où le *Docteur* est appelé *Machabre*. Mais ce manuscrit, comme tous ceux qui contiennent des versions du même poëme, est supposé n'être qu'une translation des Danses imprimées. Du reste, la présence de l'ermite qu'on prend pour saint Macaire ne prouve pas grand'chose, et n'a probablement pas eu l'influence qu'on lui suppose sur la dénomination du lugubre colloque de l'envoyé funèbre et de ses victimes. En effet, dans le *Débat du corps et de l'âme*, qui fut joint à la Danse Macabre non moins anciennement que le dit des *Trois Morts et des trois Vifs*, car il est déjà dans l'édition de 1486, ou première édition de la Danse des Femmes (Paris, 7 juillet, GUY MARCHANT), on trouve un autre ermite, l'ermite Philibert ou Fulbert, qui préside à ce débat, dont on lui attribue la vision. Pourquoi le premier saint visionnaire aurait-il la préférence sur le second (1)? Mais il est une autre étymologie, un peu forcée peut-être, à laquelle Van Praet a cru devoir s'arrêter (2). D'après cette nouvelle opinion, Macabre serait tiré de l'arabe *magbar* ou *magbarah*, cimetière, et Danse Macabre signifierait *danse de cimetière* (3). Cela est savant, *ben trovato;* mais il est douteux que cela soit vrai. Ailleurs on a écrit (4) que la ronde funèbre tirait son nom de deux mots grecs, d'après lesquels on pourrait l'appeler Danse infernale. Peut-être, en disant cela, songeait-on à deux vers grecs qui furent ajoutés à une inscription latine, lors de la restauration de la Danse du Grand-Bâle par Jean Hugues Klauber, en 1568. Ces vers, par un double jeu de mots, font allusion au nom de Macabre, lequel, grâce à l'imprimerie, était déjà très répandu hors de la France :

Ὅρα τελο; μακροῦ βιου,
Ἀρχὴν ὅρα μακαριου.

Massmann, après avoir passé en revue toutes ces étymologies, qui le laissent dans le doute, se décide lui-même à faire une supposition, vaille que vaille, comme on dit vulgairement. Ayant lu quelque part (5) qu'il existe, dans le village de Cervières, département des Hautes-Alpes, une danse armée qui s'appelle *Bachu-ber*, il se demande si le nom de macabre ne devrait pas son origine à une formation analogue : ainsi *Macha-ber*. Il ajoute que ce rapprochement entre une danse armée et une Danse des Morts se conçoit aisément. En cela il a parfaitement raison, mais sa formation de Machaber sur le modèle de *Bachuber* est tout à fait conjecturale. Il en est de même de l'origine que Chorier prétend assigner à notre Danse, lorsqu'il avance assez légèrement, dans ses *Recherches sur les antiquités de Vienne en Dauphiné* (1659, p. 15), qu'un bourgeois appelé Marc Apvril fit présent, au chapitre de Saint-Maurice, d'une pièce de terre et de moulins dits de *Machabray*, et que de là est venu le nom de Danse Macabre par corruption. A la vérité, le nom de Machabray a également appartenu à la Danse Macabre. Nous savons que la représentation

---

(*Thes. anecdot.*, t. I, p. 784) un Machaire de Sainte-Menehould, chevalier français vivant en 1204. Un autre chevalier, nommé *Macaire* ou Machaire, figure dans l'anecdote légendaire du *Chien de Montargis*. Enfin, il parut à Venise, dans le temps où les premières danses macabres voyaient le jour en France, l'ouvrage suivant, d'un certain Macarius : *Macarii Mutii equitis camertis de triumpho Christi poëma* (in fine). *Impressit Venetiis presbyter Franciscus Lucensis cantor ecclesie S. Marci et Antonius Francisci* (alias de consortibus). *Venetiis litterarum artifex*, anno MCCCCLXXXXVIIII (1499), die XXIIJJ mensis martii. In-4° (caractères romains). Cet ouvrage a été réimprimé à Strasbourg, *in ædibus Matthiæ Schüreri*, en 1509 et en 1513; puis à Cologne, *in ædibus Martini Werdensis*, en 1515 (in-4°).

(1) C'est là ce qu'on peut opposer au raisonnement suivant de M. H. Fortoul : « On peut conclure, en toute rigueur, que, comme » il n'y a point de Danse Macabre sans la légende de saint Macaire, » c'est cette vision même qui a fait donner le nom de *Macabre* à » la Danse des Morts usitée en France. » (*La Danse des Morts dessinée par H. Holbein*, p. 110.)

(2) Dans son *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi* (t. IV, p. 170).

(3) D'autres écrivent *Makbar* et *Makbarat*, au pluriel *Makabir*. Cette étymologie, assignant une origine orientale à la Danse Macabre, reporte notre attention sur le *Bonhomme noir* et sur les sources cabalistiques où Flamel puisait, dit-on, les secrets de son art, et probablement aussi certains modèles de figures allégoriques. L'idée de Van Praet a été souvent combattue, mais elle a trouvé quelquefois des écrivains disposés à l'admettre. (Voy. Millin, *Magasin encyclopédique*, 1811, déc., p. 367; et J. Grimm., *Deutsche Mythologie*, 1844, p. 810.)

(4) Voy. *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* (par le marquis de Paulmy et Constant d'Orville). Paris, 1780, t. VII; poésies du XVIe siècle, p. 22.

(5) Dans Kilian, *Georgia oder der Mensch im Leben und im Staate.* (Leipzig, 1806, t. I, p. 396).

figurée qui existait jadis de celle-ci dans la vieille église de Saint-Paul, à Londres, était appelée indifféremment Danse de Saint-Paul ou Danse de *Machabray ;* nous savons aussi que ce dernier nom figure en tête de l'édition de Jacques Varangues, qui parut en 1589. On pourrait croire que Machabray est la forme anglaise de Macabre, de même que *Macaber* paraît en être la forme latine ou allemande, et que la traduction de John Lydgate aurait fait connaître cette dénomination en France au xve siècle. Mais on lit dans le *Respit de mort*, qui fut composé sous le règne de Charles V, vers 1379 : *Je fis de Macabrée la danse.* Entre Macabray et Macabrée, il n'y a que l'orthographe qui diffère, si bien qu'il faut en induire que les Français employaient, antérieurement à la traduction du moine anglais, les deux désignations Danse Macabre et Danse Macabrée, bien que la première ait prévalu dans la suscription des plus anciennes éditions du poëme. Le mot Macabrée, par une inadvertance de copiste ou par un caprice de prononciation, aura fait quelquefois Macabée ou Machabée (Macaire, suivant Douce, a bien fait Macabre) (1), et l'on se sera plu à voir là une allusion au nom des sept frères martyrs du livre des *Machabées*, bien que les circonstances de leur supplice n'aient rien qui motive un rapprochement avec la Danse des Morts (2). De même Macaber, forme latine ou allemande de Macabre, fut confondu avec Maccabäer ou Macchabær, d'où la définition de Carpentier dans son *Supplément au Glossaire de du Cange : Machabœorum chorea, vulgo* DANCE MACABRE, *ludicra quœdam ceremonia ab ecclesiasticis piè instituta*, etc. (3). Il faudrait que cette confusion remontât assez haut pour qu'on s'expliquât la mention, faite dans un ancien document, d'une Danse des Machabées exécutée dès l'année 1453. Ce document est celui dont l'existence a été révélée par l'auteur de la lettre insérée dans le *Mercure de France*, du mois de septembre 1742. J'en ai donné plus haut connaissance au lecteur ; mais le passage cité, quelque positif qu'il soit à certains égards, n'établit point que la Danse des Machabées ait été absolument la même chose que la Danse Macabre, et la seule attestation qui permette à cet égard de conclure pour l'affirmative, est celle que nous venons d'emprunter tout à l'heure à dom Carpentier. Le mot *Marcade*, que nous donne Noël du Faïl, m'inspire assez peu de confiance ; j'y vois, comme dans celui de *Marâtre* du *Journal du Bourgeois de Paris*, une erreur de copiste ou bien une inadvertance de l'auteur lui-même. Il y a des écrivains qui ne se défient pas assez de leur mémoire, et qui ne se font aucun scrupule d'orthographier au hasard un nom dont ils ne se souviennent pas exactement. Au surplus, *Marcade*, de même que les autres formes, Macaire, Macaure, Macabée, Machabée et Macaber, se rapprochent beaucoup de Macabre (4). Au contraire, Magbarah ou Makbarah,

(1) Il faut se rappeler qu'au moyen âge les règles de l'orthographe étaient très variables, ou pour mieux dire, qu'il n'y en avait point. La plupart du temps on écrivait comme on parlait ; chaque individu réglait son orthographe sur le mode de prononciation usité dans la province, ou dans la contrée où il était né. Je pourrais citer des mots tellement défigurés par ces différentes orthographes, qu'on est à cent lieues de croire, au premier abord, qu'ils désignent tous le même objet. Les variantes du mot *Macabre*, où les commentateurs voient autant de sources étymologiques différentes, ne sont peut-être que le résultat de semblables caprices d'écriture ou de prononciation.

(2) O créature raisonnable
Qui désire le firmament,
Voici ton portrait véritable :
C'est la danse des Machabées,
Où chacun à danser apprend...

(Texte de la *Grande Danse Macabre.* Troyes, Pierre Garnier.) Ce sont les grossières éditions de Troyes qui nous donnent *Machabées* et *Macabée : La grande Danse Macabée des hommes et des femmes historiée et renouvelée.* A Troyes, chez la veuve de J. Oudot et Jean Oudot fils, 1729, in-4°.

(3) Un cloître, attenant à la cathédrale d'Amiens et détruit en 1817, portait le nom de *Macabée.* M. Maurice Rivoire y remarqua des vestiges d'une peinture qui avait probablement motivé cette dénomination, à moins que l'on ne préfère admettre que ce soit la peinture qui ait tiré son nom du cloître.

(4) Suivant la prononciation allemande, Macaber, Machaber, Maccabäer, sonnent à l'oreille des Français à peu près comme *Macabre*, si bien qu'on en a pu faire, en les introduisant dans notre langue, tantôt Macabre, tantôt Macabée ou Maccabée. Les diverses étymologies proposées pour ce dernier nom sont du reste tout à fait appropriées à l'idée fondamentale de la Danse des Morts. Suivant Drusius, *Machabeus* signifie *ein erloschener,* littéralement *un éteint*, en d'autres termes, un mort. Hottinger prétend que cela veut dire *qui abat beaucoup, qui frappe et renverse par terre* (*der viel zu Boden schlägt*). C'est une interprétation analogue à celle des historiens qui dérivent Macabre des deux mots anglais *to make* (faire) et *to break* (rompre, briser.) Quant au nom de Macaire, quelques uns le font venir de *macha, percussio* et *rio, magister*, comme s'il devait être puisé à la même source que les mots grecs exprimant une idée de destruction : par exemple, μαχαιρα, fait de μαχομαι, pour *machœra*, épée, sabre, coutelas, cimeterre ; d'où les expressions latines de *macherium*, courte épée, poignard, couteau, et *macherophorus*, qui porte une épée. S'il fallait suivre cette voie commode et ne s'attacher qu'au sens, on pourrait aussi former quelques conjectures avec *macere*, maigrir, devenir maigre ; *macerare*, amaigrir, atténuer, s'affaiblir ; *macer*, maigre, mince ; *maceratio*, macération, corruption.

ainsi qu'une autre étymologie très artificielle qui fait de Macabrée le composé des mots anglais *to make* (faire) et *to break* (rompre), semblent constituer des rapprochements de pure fantaisie. Somme toute, le nom de la Danse Macabre est et demeurera peut-être longtemps un mystère. Quant à la Danse même, qu'elle ait été à la fois et presque simultanément une poésie, et peut-être un sermon en vers, une peinture, une représentation plastique, un spectacle dramatico-religieux, une véritable danse, c'est ce dont il me paraît impossible de douter à présent. Je vais donc plus loin que M. Paul Lacroix, qui, dans un travail récent (1), assure de nouveau que la Danse Macabre a été jouée ou peinte au cimetière des Innocents, à Paris; je dis qu'elle a été probablement l'un et l'autre, et cela non seulement au cimetière des Innocents, *à Paris*, mais encore ailleurs. La raison en est simple : dans ces temps extraordinaires, quand une idée frappait les esprits et avait en elle un germe de popularité, elle surgissait en tous lieux, pour ainsi dire spontanément, et prenait aussitôt mille aspects divers. Chacun s'en emparait pour la façonner suivant ses aptitudes propres ou les besoins de son public, qui le prédicateur, qui le poëte, qui l'*ymagier*, qui le sculpteur, qui le peintre, qui le musicien. Elle appartenait à tout le monde et n'appartenait à personne, si bien que l'œuvre de l'un n'était pas inspirée par le travail de l'autre, mais par le rayonnement de la pensée universelle. Voilà pourquoi il est si difficile de déterminer l'ordre chronologique des manifestations littéraires ou artistiques d'un sujet quelconque à cette époque. Voilà pourquoi on ne peut dire avec certitude si la ronde funèbre fut, comme poésie, antérieure à la représentation figurée (peinture, sculpture), et comme représentation figurée, antérieure au jeu scénique, ou si le contraire eut lieu. Voilà pourquoi enfin la nationalité même de l'œuvre est en quelque sorte introuvable, et lorsqu'elle semble se révéler, elle n'inspire que des doutes. Toutefois, que la Danse Macabre soit française ou qu'elle ait pris naissance en Allemagne, je ne suivrai jamais l'exemple de ceux qui appellent indifféremment de ce nom toutes les rondes funèbres. Les anciennes Danses allemandes qui ont le plus de rapport avec les Danses imprimées en France sous le nom de Danses Macabres ont un tout autre titre. Pourquoi les appellerait-on Danses Macabres quand ce nom sert si bien à distinguer un type spécial de Danses des Morts, dont la popularité, sinon l'invention, revient principalement à la France. C'est en France que cette composition lugubre est devenue célèbre sous le nom de Danse Macabre, et quand vous nommez celle-ci, je comprends sur-le-champ que vous voulez parler de la Danse exécutée au cimetière des Innocents, ou du texte avec figures dont les nombreuses leçons manuscrites et imprimées forment une des parties les plus précieuses de nos richesses bibliographiques. Mais si vous employez cette dénomination au hasard, je ne sais plus si vous voulez faire allusion à la Danse d'Holbein, ou à celle de Bâle, ou à toute autre. De là une confusion inévitable dans les données qui les concernent. L'histoire des Danses des Morts n'est-elle pas déjà suffisamment embrouillée? Pour ce qui est de mon désir de la rendre plus claire, en ce qui touche la Danse Macabre, je n'ose me flatter de l'avoir rempli; mais pour justifier auprès du lecteur les incertitudes que je laisse planer encore malgré moi sur cette matière, je dirai, en empruntant les paroles d'un de nos écrivains les plus estimés, que « n'estant moy » mesme raisonnablement satisfait pour ce regard, je ne conclu rien, et suffit que, suivant ma devise, » *j'ai recueilli ce qui étoit espars et délaissé :* ou si bien caché qu'il eust esté malaisé de le trouver sans » grand travail (2). »

4° La Danse des Morts de l'église Saint-Paul, a Londres, dite Danse de Saint-Paul ou Danse de Machabray (1430). — Cette Danse, qui exista jadis dans la vieille église de Saint-Paul, autour d'une galerie, paraît n'avoir été qu'une copie de la Danse française du cimetière des Innocents (3). On a ci-dessus la date approximative de cette reproduction. Les vers qui accompagnent la Danse française furent, suivant l'écrivain F. Douce, traduits du français en anglais par John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de

(1) *Le Moyen âge et la Renaissance; Cartes à jouer*, par M. Paul Lacroix.

(2) Fauchet, *De la langue et poésie française*, liv. I.

(3) On sait que les Anglais, chassés de Paris, enlevèrent de l'église et du cimetière des Innocents les reliques qu'on y conservait et qui avaient une grande célébrité. Quant à la Danse Macabre, ils s'en emparèrent pour orner l'église de Saint-Paul, soit qu'ils l'eussent vue représentée sur l'échafaud des Innocents, soit qu'ils l'eussent trouvée reproduite à Paris, ou dans tout autre lieu en France, par la peinture ou déjà même par la gravure sur bois.

Henri VI, et imprimés d'abord à la fin de l'édition de Tottel, dans sa traduction de la *Mort des princes*, de Boccace (1554, in-folio). Ils parurent ensuite dans le troisième tome du *Monasticon anglicanum*, de Guill. Dugdale et Rog. Dodsworth (Londini, 1655, 61 et 73, 3 vol. in-folio, fig.; voy. t. III, p. 368 et suiv.), et enfin dans l'*Historia ecclesiæ cathedralis Sancti Pauli Londinensis* (en anglais) du même Dugdale (voyez l'édition de Londres 1658, car ils manquent dans celle de Londres 1716, in-folio). Quant aux figures de la Danse murale, on commença à les détruire le 10 avril 1549, en même temps que la galerie où elles étaient placées (1).

5° La Danse des Morts du cloître de la Sainte-Chapelle, a Dijon (1436). — Le rang que j'assigne à cette production ne lui appartient peut-être pas, c'est-à-dire qu'entre elle et la Danse Macabre, considérée comme *Danse murale*, il peut avoir surgi d'autres monuments du même genre, soit en Allemagne, soit en Angleterre. Toutefois, comme j'ai déjà exposé les raisons pour lesquelles on ne saurait considérer l'ordre chronologique que j'ai suivi comme invariable, je ne me fais aucun scrupule de passer outre, prévenant le lecteur que je renouvelle ici cette observation une fois pour toutes. On avait complétement perdu le souvenir de la Danse des Morts du cloître de la Sainte-Chapelle, lorsque, un peu avant 1826, un amateur de recherches sur l'histoire, les mœurs et les usages du moyen âge, M. Boudot, découvrit dans les archives du département un renseignement qui lui révéla l'existence de ce monument artistique. La nouvelle de cette découverte fut communiquée par M. le docteur Vallot, membre de l'Académie de Dijon, à son confrère Gabriel Peignot, qui ne manqua point d'en instruire le public dans ses *Recherches*. Cette danse fut, dit-on, exécutée (peinte ?) en 1436 par un nommé Masoncelle. Quant à décider si elle était une reproduction ou une imitation de quelque autre danse plus ancienne, ou si elle avait les caractères d'une œuvre originale, c'est ce qu'on ne peut faire, attendu qu'il n'en est resté aucun vestige. Il faut, du reste, se garder de la confondre avec une Danse des Morts brodée sur étoffe qui se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame de Dijon, où elle servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. J'en parle ailleurs.

6° La Grande Danse des Morts de Bale, ou Danse des Morts du Grand-Bale (1436-1441). — On ne peut fixer avec certitude l'époque où cette danse fut peinte; les dates rapportées ci-dessus ne sont qu'approximatives : Peignot opine pour la seconde et Achille Jubinal l'adopte sans hésiter, ce dont Massmann, je crois, lui a fait un reproche. Pour édifier le lecteur sur les particularités de cette Danse, il me suffira d'emprunter, à la dernière édition des gravures de la Danse de Bâle, par Merian, une narration historique fort bien faite dont j'ai constaté l'exactitude sur presque tous les points. J'y ajouterai, en note, les réflexions que certains passages m'ont suggérées et les additions que j'ai cru devoir y faire.

« Cette *Danse des Morts* (la Grande Danse des Morts, de Bâle) fut longtemps attribuée à *Holbein* par » la voix publique (2), qui se plaisait à faire honneur à cet artiste célèbre de tout ce que sa ville natale » offrait de plus remarquable en peinture. Cette erreur en entraîna une autre qui est un exemple, après mille,

(1) Les débris en furent recueillis par le duc de Sommerset qui gouvernait la Grande-Bretagne sous le nom du jeune Edouard VI.

(2) Massmann a dressé, pour ainsi dire, l'itinéraire de cette erreur en énumérant toutes les circonstances qui ont concouru à la propager depuis l'instant où elle prit naissance jusqu'à l'époque actuelle. Les étrangers sont d'autant plus excusables de s'être laissé séduire par une aussi fausse opinion, que les Suisses eux-mêmes ne l'avaient point repoussée. En effet, dès 1588, c'était déjà un fait généralement accrédité parmi eux qu'Holbein pouvait être auteur de la Danse du Grand-Bâle. Le *Poëta laureatus Planensis* et citoyen de Bâle, Huldrich Frölich, puis Jean Conrad de Mechel, dans ses diverses éditions *renouvelées* des gravures sur bois de Frölich (1718, 1724, 1735, 1740, 1769, 1786, 1796), trompèrent le public en laissant croire que les gravures qu'ils annonçaient comme étant la Danse des Morts de Bâle reproduisaient effectivement les sujets de cette Danse peints sur le mur voisin de l'église Saint-Jean, tandis qu'elles n'étaient autre chose que les images dessinées par Holbein, jointes à quelques autres tirées de la véritable Danse du Grand-Bâle. Cependant cette dernière avait été publiée dès 1621, à Bâle même, par Jean-Jacques (Jacob) Merian ; mais, chose inconcevable, J.-Conrad Mechel, en 1715, ne se fit aucun scrupule d'en prendre le titre mot pour mot, dans son édition des gravures d'Holbein, de telle sorte qu'une confusion devint inévitable entre les publications de ces deux artistes et de leurs successeurs. Il suffit de confronter les titres de ces publications pour voir combien il était facile de se méprendre et de croire, non pas à une différence d'ouvrage, mais à une différence d'édition.

Johann Jacob Merian, 1621. *Danse du Grand-Bâle.*

Todten-Tantz, Wie derselbe in der weitberümbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich mit leben-



» du pouvoir de la prévention. On voulut retrouver dans ces tableaux les traits caractéristiques et le mérite de » son pinceau (M. Alexandre Dumas, entre autres), sans faire attention que, indépendamment de l'infériorité » de ces peintures, les costumes et plusieurs autres circonstances attestent une époque beaucoup plus ancienne. » Aujourd'hui tous les doutes sont dissipés à cet égard, et c'est à peine si on laisse à Holbein l'honneur d'avoir » retouché ces tableaux (1), honneur dont sa réputation peut se passer. Du reste, Holbein a inventé et » dessiné aussi une Danse des Morts qui a été fort bien gravée en bois, format in-12, probablement par » Hantz Leutzelburger, surnommé Frank (2). Elle existe en plusieurs éditions qui toutes sont devenues » rares (3); on peut les voir dans la bibliothèque de l'université de Basle, ainsi qu'une seconde (4), où les

---

digen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist. Getruckt zu Basel bey Johann Schröter, 1621. In-4°.

JOHANN CONRAD MECHEL, 1715. *Danse d'Holbein* (la même que celle de Frölich.)

Der Todten-Tantz Wie derselbe in der weit berühmten Stadt Basel, als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet; nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist. Basel, Drukts Johann Conrad von Mechel, anno MDCCXV.

Aussi une foule d'écrivains, dupes de la supercherie de Frölich et de Conrad de Mechel, ont répété à l'envi jusqu'à ce jour, que la Danse des Morts de Bâle avait été peinte par Holbein. Cette opinion se trouve exprimée dans l'*Antiquaire du Rhin* (*Denkwürd., nütz. Rheinisch Antiquarius*, 1739, p. 127); dans le *Schilderboek* de Van Mander (Amster., 1608 et 1618); dans l'*Encomium Moriæ*, d'Erasme, publié par Charles Patin, en 1676; dans la *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, par J.-B. Descamps (Paris, 1753, t. I, art. HOLBEIN); dans la *Bibliothèque* de Fabricius; dans le *Dictionnaire géographique* de la Martinière (au mot BASLE); dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, par le marquis de Paulmy (t. II, p. 136); dans le *Nouveau dictionnaire historique*, publié en 1789; dans le *Dictionnaire étymologique* de Fr. Noël et G. Carpentier; et dans beaucoup d'autres livres, notamment dans un grand nombre d'*Itinéraires* et récits de voyage, comme le *Voyage de Suisse*, par Burnet, publié en 1690 (p. 382). Cette opinion était si universellement accréditée, qu'en Amérique et Angleterre il a paru des éditions de la Danse des Morts d'Holbein dont le titre laisse également supposer qu'elles reproduisent la suite des tableaux de la Danse du Grand-Bâle. Les auteurs qui se sont tenus en garde contre cette opinion, ou qui l'ont combattue avec force, ne sont pas à beaucoup près aussi nombreux que ceux qui l'ont soutenue et reproduite. Jansen, *Origine de la gravure*, t. I, p. 119; Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 1762-71, t. I, p. 74; Martin Gerbert, *Iter alem.* (*Voyage en Allemagne et en France pendant les années* 1759-62), Francfort et Leipsig, 1767, p. 337-338; Coxe, *Lettres sur la Suisse*, traduites de l'allemand en français par M. Ramond, 1782, t. II, p. 309-311, commencèrent à en faire soupçonner l'inexactitude. En France, G. Peignot, mû par le désir de dissiper tous les doutes à cet égard, entreprit un travail destiné à prouver au public que la Danse de Bâle différait entièrement de la Danse d'Holbein. Les recherches auxquelles il se livra dans ce but l'entraînèrent si loin, qu'au lieu de traiter purement et simplement cette question, il embrassa toutes celles qui se rapportaient directement ou indirectement aux Danses des Morts. De cette manière, son ouvrage acquit les proportions d'une monographie complète du sujet, et devint un excellent guide pour les historiens comme pour les bibliographes qui prenaient quelque intérêt à cette matière. MM. Hippolyte Fortoul et Achille Jubinal, l'écrivain anglais Francis Douce, les éditeurs des Lettres initiales ornées d'une Danse des Morts par Holbein, et quelques autres encore, insistèrent, à l'exemple de G. Peignot, sur la fausseté de l'allégation qu'Holbein était l'auteur de la Danse des Morts peinte sur le mur du cimetière de l'église Saint-Jean. Grâce à ces constants efforts, il faut espérer que la vérité sera bientôt généralement reconnue et que l'on tiendra compte à l'avenir de ces révélations. Je sais bien que les auteurs qui se piquent d'amuser le public, et qui se soucient fort peu de l'instruire, se font volontiers les complices des préjugés populaires qui peuvent donner du relief et de l'intérêt à une tradition locale. Toutefois on ne devait point s'attendre à voir un écrivain comme M. Alexandre Dumas mettre de nouveau en doute et traiter aussi légèrement qu'il l'a fait, dans un feuilleton sur Jean Holbein, écrit il y a quelques années, une question d'art que les hommes les plus compétents ont définitivement résolue. Parlant de la Danse des Morts de Bâle, qu'il place sur les murs du cimetière Saint-Pierre, cet écrivain s'exprime ainsi : « Cette célèbre composition, attribuée à Holbein, dans sa » patrie même, lui est contestée aujourd'hui par quelques savants...» — Les savants contestent toujours (et ils font bien, quand il s'agit d'assertions aussi hasardées que celles qui échappent ici à la plume de M. Alexandre Dumas). « En tout cas, comme l'auteur inconnu » appartient évidemment (évidemment !) à l'école d'Holbein; » comme l'œuvre est de l'époque où Holbein habitait Bâle (M. Du» mas sait cela péremptoirement), et que puisqu'on la lui conteste, » c'est qu'il y a des raisons pour qu'elle soit de lui (charmant so» phisme !). Nous aimons mieux la lui laisser (d'autant plus qu'il » fallait avoir un motif pour allonger la biographie d'Holbein par » la description de la Danse de Bâle), jusqu'à ce que l'auteur ano» nyme se fasse connaître, et nous allons emprunter à l'une des » mille copies qui en ont été faites la description de cette danse » que nous reproduisons avec ses explications simples et naïves. »

(1) Massmann (*Die Baseler Todtentänze*, p. 82-83) est un de ceux qui contestent que l'on doive attribuer à Holbein une restauration des tableaux de la Danse murale de Bâle. Cherchant s'il est d'autres artistes qui auraient pu prétendre à cet honneur, il nomme Holbein père et Ambroise Holbein frère, mais en inférant toutefois qu'ils n'y ont pas plus de droits que l'autre Holbein.

(2) L'une des gravures de la Danse d'Holbein, celle qui représente la duchesse éveillée dans son sommeil par l'archet de la Mort, porte au bas du lit les initiales accouplées HL, que l'on considère généralement comme le monogramme de Hans Lutzelburger. Quelques uns sont d'avis qu'Holbein a gravé lui-même sa Danse; cette opinion, qui a rencontré de nombreux contradicteurs, est encore aujourd'hui le sujet de très vifs débats.

(3) Voy. plus loin les détails bibliographiques et historiques qui concernent la Danse d'Holbein.

(4) C'est celle que l'on a publiée tout récemment à Göttingen, sous le titre suivant : *Hans Holbein's Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Nach Hans Lutzelburger's original-Holzschnitten, im Dresdner Kabinet zum ersten mal treu copirt von* HEINRICH LOEDEL. *Mit erläuternden Denkversen und einer geschichtlichen Abhandlung ueber die Todtentänze von Dr.* ADOLF

» figures sont insérées dans un alphabet de lettres initiales ; elle est aussi gravée en bois par le même artiste » avec une grande délicatesse (1).

» Il résulte des recherches faites par plusieurs amateurs des arts, que l'usage de peindre sur les murs des » cloîtres ou dans les galeries des tombeaux une suite d'images de la Mort entraînant avec elle des person- » nages de toutes les conditions, existait dès le xive siècle, et même peut-être plus anciennement. Selon » quelques uns, l'idée de ces peintures aurait été suggérée par des mascarades tout à fait pareilles, usitées » en temps de carnaval ; selon d'autres, la grande dépopulation occasionnée par la peste, alors assez fré- » quente en Europe, aurait donné lieu à ces bizarres compositions. Qu'on admette l'une ou l'autre de ces » suppositions, le vaste spectacle de mortalité que présentait fréquemment la triste période du moyen âge » est médiatement ou immédiatement l'origine de ces représentations ; il importe peu de savoir si l'on » commença par la pantomime ou par la peinture proprement dite. A l'époque du concile de Basle, et » lorsque la peste venait de ravager cette ville (2), les religieux dominicains (3), d'autres disent (4) les Pères » mêmes du concile, voulant conserver un monument instructif et édifiant de ces jours de deuil, firent » peindre à fresque (5), sur un mur voisin de l'église de Saint-Jean, une Danse des Morts, peut-être à l'imi- » tation de celle qui se voyait dans un couvent de femmes au Petit-Basle (6). Le nom du peintre est inconnu ;

ELLISSEN (*Der Reinertrag ist für die deustche Kriegsflöte bestimmt*). Gœttingen, im Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1849.) C'est-à-dire : « Initiales ornées de la Danse des Morts, par » Hans Holbein, fidèlement copiées pour la première fois, d'après » les gravures sur bois de Hans Lutzeeburger, conservées dans le » cabinet de Dresde, par Henri Loedel, avec des rimes explica- » tives et une notice historique sur les Danses des Morts, par le » docteur Adolphe Ellissen (publié au profit de la flotte de guerre » allemande). » Gœttingen, librairie de Dieterich, 1849. — Une autre édition de cette copie de l'alphabet d'Holbein, par H. Loedel, a été donnée au public en 1849, avec des encadrements du peintre George Osterwald et des légendes tirées de l'Écriture et des Pères de l'Église ; mais elle ne contient pas, comme la précédente, une notice historique sur le sujet funèbre.

(1) Cet alphabet a donné lieu aux mêmes débats que la grande Danse d'Holbein, au sujet de l'artiste qui en grava les dessins.

(2) Dès le commencement du xive siècle et pendant une période d'environ cent années, Bâle fut à différentes reprises visité par la peste. De 1312 à 1314, il y périt près de 10,000 hommes ; dans le courant de l année 1314, 14,000 ; un pape, un empereur, un roi, furent atteints. En 1349, vint la *mort noire*, fléau désastreux qui sévit à Bâle avec autant de rage qu'elle en montra dans le même temps en France et ailleurs. Dans le siècle suivant, de 1431 à 1448, pendant toute la durée de la tenue du concile, et même après cette époque, le souffle pernicieux de la contagion ravagea tout l'empire d'Allemagne, ne ménageant ni le peuple, ni les grands. Les membres du haut clergé, ceux de la haute noblesse, réunis à Bâle pour le concile, virent chaque jour s'éclaircir leurs rangs et diminuer le nombre des leurs. La disette, compagne inséparable du fléau, ajouta aux horreurs de cette situation. Effrayé de tant de maux, le concile de Bâle prescrivit de pieux pèlerinages. Par son ordre, vingt-quatre ecclésiastiques, choisis dans les églises et dans les couvents, se rendirent, aux frais de la ville, avec la croix et un appareil solennel, vers Todmas, dans la forêt Noire. Le concile avait annoncé que des indulgences plénières, pour sept ans, seraient accordées à tous ceux qui prendraient part à cette pieuse manifestation. Près de 400 individus des deux sexes accompagnèrent le clergé. Le pèlerinage commença la veille de Saint-Vit. D'autres pèlerinages eurent lieu quelque temps après ; et c'est là un fait qui témoigne de la persistance du fléau que les chaleurs de la canicule avaient porté à son plus haut période. « C'était, à ce » point, dit un chroniqueur, que le saint-sacrement et l'extrême- » onction ne quittaient plus les rues ; qu'on voyait d'heure en » heure passer des cadavres, et que toute maison comptait » au moins un mort. » Les cimetières étant pleins, on creusa d'immenses fosses auprès des églises. Dieu sait combien cette mesure peu hygiénique dut hâter les progrès de la contagion. La frayeur gagna toutes les classes de la société. Le concile lui-même, auquel la mort venait d'enlever quelques uns de ses membres les plus illustres, notamment le savant Ludovic Pontanus, qui, en trente-six heures, passa de vie à trépas, ne put se défendre de partager la terreur générale. En commémoration de cette époque néfaste, on frappa des médailles représentant d'un côté trois roses, image de la fraîcheur du printemps et emblème de vie ; et de l'autre côté une tête de mort, d'où sortaient des épis de blé, double symbole de mort et de résurrection. (Voy. pl. II, fig. 12.) La devise portait : *Hodie mihi*, *cras tibi* (aujourd'hui pour moi, demain pour toi). Les survivants échangeaient cette médaille en *memento mori*, pour se familiariser avec l'idée de la mort et en rendre les approches moins redoutables. C'est cette même figure symbolique que Mechel a eu l'idée de placer à la fin de ses éditions de la *Danse des Morts*. La tête, à deux faces, qui termine la série de gravures de la *Danse de Bâle*, de Mérian, répond au sens de la médaille ; c'est la même allégorie différemment exprimée.

(3) Voy. Massmann *Die Baseler Todtentänze*, p. 38 et 67.

(4) Ebel, *Manuel du voyageur en Suisse* (1816, in-12) ; Mathieu Merian, dans la préface de ses anciennes éditions de la Danse des Morts de Bâle, et plusieurs écrivains qu'il serait trop long de citer. Cette opinion a été combattue par Peignot (*Recherches sur les Danses des Morts*), et par Massmann (*Die Baseler Todtentänze*).

(5) Ils furent plus tard retouchés et restaurés à l'huile. Quelques uns prétendent même qu'ils furent exécutés de la sorte dès l'origine. Massmann cite Hans Bock comme ayant touché, dès 1480, à ces peintures.

(6) Voyez précédemment ce qui concerne la Danse du Petit-Bâle, ou Danse du Klingenthal. L'emprunt dont il est question est d'autant plus naturel, que le couvent de femmes où se trouvait la Danse des Morts qui dut servir de modèle à celle du Grand-Bâle était placé sous la tutelle et la surveillance des dominicains de cette ville.



» on ne connaît que celui de *Jean-Hugues Klauber*, qui fut chargé en 1568 de réparer cette peinture (1). » Trouvant quelques places vides, il mit au commencement de la série le portrait du réformateur *Œcolampade*, alors vivant, qu'il montra prêchant sur la mort et le jugement dernier à une foule d'hommes de » toutes les conditions; et à la fin de cette funèbre procession, il se représenta lui-même, averti par la mort » de suivre sans délai ceux dont il venait de retoucher les images. Le tableau suivant, qui est aussi de lui, » représente sa femme et son enfant recevant la même invitation (2). C'est alors seulement, dit-on, que furent » composés les vers qu'on lit en tête et au bas de chaque scène (3). Comment supposer, en effet, que les » quatrains datent de l'époque du concile? C'était déjà beaucoup d'offrir des grands du monde et des princes » de l'Eglise, victimes de la Mort, qui les entraîne pêle-mêle avec les derniers des humains : ce trait de satire, » assurément, vaut tous les autres; mais il est indirect, et la satire renfermée dans les quatrains est trop » expresse et trop découverte pour qu'on puisse croire qu'ils aient été écrits pendant l'assemblée et à la vue » même du concile. Sans doute les grands dignitaires de l'Eglise n'étaient pas épargnés dans les productions naïves de la littérature de cette époque : les fabliaux en font foi; mais il est douteux qu'une assemblée de cardinaux et d'évêques eût permis, et que les dominicains eussent ordonné cette satire en quelque » sorte solennelle et monumentale. Il est donc plus naturel de croire que ces quatrains sont contemporains » des premiers temps de la Réformation. Au reste, ces vers, où il n'y a guère de poésie, roulent sur un » fonds d'idées très borné, ou plutôt sur la même idée sans cesse reprise et modifiée suivant la condition » et la circonstance du personnage. Nous les avons rendus par des vers français, qui expriment, autant » que possible, le trait principal de chaque quatrain. Ces peintures furent encore plusieurs fois réparées (4); » mais au commencement de ce siècle elles se trouvaient tellement endommagées, que le mur où elles » étaient appliquées ne parut plus digne de l'espace de terrain qu'il occupait : on l'abattit en 1805, » après avoir détaché un petit nombre de morceaux assez bien conservés, dont quelques uns sont déposés » dans la bibliothèque de l'université de Basle (5), et l'emplacement de la *Danse des Morts* devint une pro-

(1) Maintes erreurs ont été commises au sujet de ce Jean-Hugues, ou *Hans Hug Klauber*. Nous ne pouvons les relever toutes, mais nous en indiquerons quelques unes. On a voulu que Jean-Hugues Klauber fût le premier peintre de la Danse de Bâle, et qu'il eût entrepris ce travail d'après les ordres du concile de Bâle. Or, il est prouvé que cet artiste, vivant en 1568, ne pouvait avoir obtempéré à des ordres qui auraient eu plus de 130 ans de date, puisque l'ouverture du concile de Bâle remonte à l'an 1441. Ensuite on a fait de Klauber le maître d'Holbein, et d'autres ont prétendu qu'il était son disciple. Tout cela avait fort embrouillé la question, mais les recherches de Gabriel Peignot et celles de M. Massmann ont ramené les choses à un point de vue plus exact. Nous renvoyons les personnes curieuses de connaître cette polémique de savants aux ouvrages que ces deux estimables auteurs ont publiés.

(2) Selon toute probabilité, Klauber ne fit que s'approprier deux groupes plus anciens qu'il restaurait en même temps que les autres tableaux de la Danse de Bâle, groupes où l'artiste qui avait exécuté ou réparé antérieurement cette peinture, s'était peut-être représenté lui-même, ainsi que sa femme et son enfant. Ceux qui ont composé des Danses des Morts à l'imitation de celles de Bâle (les deux Danses du Klingenthal et du cloître des dominicains), ont assez volontiers suivi cet exemple. Nicolas Manuel, entre autres, s'est représenté en famille dans sa Danse des Morts à Berne. Le réformateur Œcolampade, le peintre Hugues Klauber, ne sont pas d'ailleurs les seuls personnages historiques de la ronde du Grand-Bâle. Suivant Mathieu Merian et les auteurs qui l'ont probablement copié, notamment Martin Gerbert, dans le récit de ses voyages, la figure du pape est le portrait fidèle de Félix V, élu chef de l'Église en remplacement du pape Eugène IV; la figure de l'empereur offre les traits de l'empereur Sigismond, et celle du roi est l'image d'Albert Ier, roi des Romains, personnages qui tous assistaient au concile. C'est ainsi que la Danse Macabre exécutée aux Innocents sous le règne de Charles V contenait, au dire de Noël du Fail, les effigies de tous les hommes marquants de ce temps-là. C'est ainsi encore que dans la Danse des Morts d'Holbein on a cru reconnaître l'empereur d'Allemagne Maximilien Ier dans la figure de l'empereur, et François Ier, roi de France, dans celle du roi.

(3) Ceci est une erreur; mais les vers empruntés aux inscriptions du Petit-Bâle ou imités de ces derniers subirent, en passant sous les tableaux du Grand-Bâle, des changements qui déjà modifièrent sensiblement le texte primitif, et les réparations successives qui furent faites au monument à différentes époques, principalement dans des temps très rapprochés de la Réformation, altérèrent de plus en plus l'esprit des vieilles rimes où la forme ironique et satirique, comme dans les peintures qui les surmontaient, ne tarda pas à prédominer en haine des abus du clergé catholique et de l'autorité papale.

(4) En 1616, puis en 1658 et même 1703; mais cette fois très grossièrement, ainsi que le rapporte Blainville dans son voyage. Pour préserver cette peinture, on avait cru devoir construire le long du mur où elle se trouvait une galerie couverte. C'est pourquoi Mathieu Merian l'aîné, ou son père, écrivait, en 1616, que le tableau de la Danse des Morts de Bâle était fermé d'une galerie et d'un toit. Nonobstant cette précaution, le temps, et plus encore le travail des cordiers qui se faisait le long de ce mur, acheva de la ruiner. Elle n'eut point perdu sans doute à quitter un emplacement aussi défavorable, si l'on avait su l'enlever avec adresse et intelligence.

(5) Elles sont probablement encore dans le vestibule où je les ai vues il y a trois ans, ainsi qu'une copie des autres tableaux complétant la Danse. Les autres fragments de la peinture originale ont passé dans des cabinets d'amateurs.

» menade agréable qui n'a rien de triste que le nom qui lui est resté. Vers le milieu du XVII[e] siècle, Ma-
» thieu Merian, graveur habile, avait reproduit dans une suite de planches les quarante-deux tableaux dont
» se composait la Danse des Morts (1), et les avait publiés avec une ample collection de pièces historiques,
» de réflexions édifiantes et de poésies religieuses analogues au sujet des peintures. On fit en 1744 et
» en 1789 deux nouvelles éditions de ces gravures, et c'est des mêmes planches que nous nous servons
» aujourd'hui. Nous avons aussi les mêmes gravures soigneusement coloriées d'après un dessin pris sur les
» peintures originales (2). »

7° La Danse des Morts du Temple-Neuf (ancienne église des Dominicains, à Strasbourg) (1450). — Je laisse à M. Massmann la responsabilité de la date assignée à cette Danse des Morts, car je ne sache pas que rien ait permis jusqu'ici de déterminer cette date d'une manière aussi positive. Toutefois, comme je partage plutôt l'avis de ceux qui font de ce monument une production du XV[e] siècle que je ne suis tenté de me ranger du côté des écrivains qui en placent l'origine dans le commencement du XVI[e], je n'hésite pas à consigner ici cette date et à accorder à la décoration funèbre du Temple-Neuf le sixième rang parmi les Danses des Morts. Strasbourg, longtemps désolé au moyen âge par des épidémies et des tremblements de terre comme Bâle et d'autres villes allemandes, ne pouvait manquer de posséder aussi son lugubre *Memento*, et puisqu'elle avait eu pareillement, dès les premières années du XIII[e] siècle, des frères prêcheurs pour l'endoctriner dans l'art du bien vivre et du bien mourir, sa Danse des Morts, exécutée sur les murs d'un couvent habité par cet ordre de moines, devait nécessairement reproduire quelques traits de la Danse des dominicains de Bâle, et dater de la même époque. Elle ouvre en effet, comme cette dernière, par le sermon du dominicain, et comme cette dernière encore elle choisit pour représenter le coryphée des morts, non pas une forme hideuse, décharnée, cadavérique et repoussante, mais simplement un corps aux formes desséchées et amaigries. Toutefois elle diffère de l'autre par la réunion de personnages qui figure dans les groupes et qui est toujours assez nombreuse, tandis que la Danse de Bâle et la plupart des autres représentations du même genre admettent rarement plus de deux personnages à la fois pour chaque sujet, à savoir : le spectre et l'individu qu'il entraîne. Un des soutiens les plus éclairés de la foi évangélique, qui est en même temps un ami des arts et des lettres, M. l'inspecteur Edel, ministre protestant, dans un ouvrage peu volumineux, mais rempli de doctes recherches, nous a donné, en 1825, une description fort exacte de cette fresque gothique. Nous y renvoyons le lecteur pour tous les détails qui n'ont pu trouver place ici (3). Pendant longtemps la ville de Strasbourg ignora l'existence de cet intéressant débris de ses antiquités, car l'église, en 1531, n'appartenait déjà plus aux frères prêcheurs. Convertie en magasin jusqu'en 1550, puis attribuée au culte évangélique, il est présumable que durant cette période elle cessa d'offrir au public la jouissance de la peinture qu'elle renfermait et dont les tableaux même furent entièrement cachés sous des couches de badigeon avec d'autres peintures à fresque existant dans le même lieu, et qu'on a aussi retrouvées depuis. En 1824, le hasard le plus singulier fit reparaître cette fresque sur un des murs de l'édifice pendant l'exécution de quelques travaux de maçonnerie. Les différentes particularités de cette découverte

---

(1) ... « La ville de Bâle, dans laquelle je suis né, à l'honneur » de laquelle j'ai copié cette peinture de la Danse des Morts, selon » l'original, il y a à présent trente-trois ans ; ensuite je l'ai gravée » en taille-douce ; et quoique j'aie cédé ces planches à d'autres » personnes, néanmoins je les ai rachetées et gravées de nouveau » et fait réduire dans la forme dans laquelle vous les voyez. » (Préface de Mathieu Merian l'aîné.) Dans la préface de cet habile graveur, il n'est nullement question d'Holbein, et l'on ne sait trop pourquoi les héritiers de cet artiste ont laissé introduire le nom de l'auteur des *Simulachres* dans les mauvais vers français qui forment la légende explicative du tableau de la femme du peintre répondant à l'appel du squelette. Voici ces vers :

Mourons, puisqu'il le faut, chers enfants d'un bon père !
Aussi bien n'avons-nous aucuns biens sur la terre,
Pour nous dédommager de la perte d'*Holbein*.
(*La Danse des Morts*, de Merian, édit. de 1744.)

(2) Voyez ci-après les détails relatifs aux Danses des Morts imprimées et les tables bibliographiques qui s'y trouvent jointes.

(3) Cet ouvrage, indispensable à tous les archéologues qui visitent Strasbourg, a pour titre : *Die Neue-Kirche in Strassburg, Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Vaterstadt von* Friedrich, Wilhelm Edel, *Pfarrer an dieser Kirche.* Mit sieben lithographirten Abbildungen. Strassburg, Druck und Verlag von J.-H. Heitz, 1825, in-8. (Le Temple-Neuf de Strasbourg, renseignements sur sa fondation, son histoire, ses monuments remarquables, et plus particulièrement sur la Danse des Morts retrouvée récemment, publiés pour servir à l'histoire de notre pays, par M. F.-W. Edel, pasteur à cette église. Strasbourg, imprimerie et librairie de J.-H. Heitz, 1825, in-8 avec six dessins lithographiés).

furent consignées par M. Schweighaeuser (1), dans le *Globe*, journal littéraire, et c'est de là que M. Peignot, qui malheureusement ne connaissait pas l'ouvrage de M. Edel, a tiré tout ce qu'il en rapporte. S'il avait pu consulter la source à laquelle nous puisons, il aurait vu qu'on n'est pas éloigné d'attribuer la fresque du Temple-Neuf au pinceau du célèbre Martin Schœn ou Schœngauer, surnommé, à cause de l'admiration qu'inspirait son talent, le beau Martin. C'est là toutefois une simple conjecture, fortifiée néanmoins par cette circonstance que Martin Schœn mourut à Colmar en 1482 (2). Les tableaux de la fresque du Temple-Neuf commencent à sept pieds au-dessus du sol et ont plus de sept pieds de hauteur. Les figures sont un peu plus que de grandeur naturelle. Les groupes, séparés par de petites colonnes peintes et surmontées chacune d'un arc également peint (cet encadrement architectural rappelle celui de la Danse Macabre), ont de cinq pieds et demi à sept pieds de large. M. le pasteur Edel en a donné le dessin dans les planches lithographiées de son ouvrage.

8° La Danse des Morts de la cathédrale de Salisbury, en Angleterre (1460). — On n'a pas de renseignements très précis sur cette danse. M. Achille Jubinal en fait mention, d'après le témoignage de Francis Douce : « Du moins on vit longtemps, dit l'écrivain anglais, dans la chapelle Hungerford de cette » église, une figure (la seule qui restât) qu'on appelait *la Mort et le Jeune homme*. En 1748, on publia un » dessin de cette danse. La destruction de ce monument est d'autant plus regrettable qu'il remontait » à 1460, et que les vêtements du temps y étaient fidèlement représentés. »

9° La Danse des Morts de Lubeck (1463). — C'est celle que l'on voit encore à Lubeck peinte sur les murs de la chapelle des Morts de l'église Sainte-Marie. Une inscription en détermine la date. Elle fut retouchée en 1588, en 1642, et plusieurs fois depuis dans le dernier siècle, notamment en 1701. Elle était accompagnée, dans l'origine, de huitains en bas allemand remarquables par leur naïveté ; mais à l'une des dernières réparations faites aux peintures de cette danse, on jugea convenable d'y substituer des vers en haut allemand de Nathaniel Schlott qui rappellent un peu les procédés malencontreux du *langage renouvelé* de quelques éditeurs puristes de la Danse Macabre. Il parut à Lubeck, en 1496 et en 1520, une Danse des Morts imprimée où l'on retrouve en partie les sujets de la danse peinte. Massmann en a parlé très en détail dans un article du *Serapeum* du 31 octobre 1849 (*Serapeum*, *herausgegeben von* Dr. R. Naumann; Leipzig, voy. n° 20 de l'année 1849). Quant à la ronde murale qui a joui d'une grande célébrité en Allemagne, elle existe encore ; c'est l'un des plus anciens monuments de ce genre qui se soient conservés jusqu'à nos jours. Elle offre cette particularité, que tous les personnages, au lieu de s'avancer deux à deux comme dans presque toutes les représentations du défilé mortuaire, se montrent tous unis de manière à former une véritable ronde universelle. Les sujets en sont pour la plupart originaux ; quelques uns cependant semblent accuser des réminiscences de la Danse de Bâle. Fabricius (*Bibliot. lat.*, p. 2) a fait mention de cette curieuse peinture murale, et renvoie pour les renseignements qui la concernent aux ouvrages suivants : *Venerandi senioris Jacobi à Mellen gründliche Nachricht von Lübeck*, 1713, in-8 (p. 84 et suiv.); *Nath. Schlott gedanensis Lübeckischen Todtentanz*, 1701, in-8 ; *ejusdem N. Schlott poetischer Blätter*, ibid., 1702, in-8 (p. 57 et suiv.). Le docteur Nugent en a aussi donné une description, et en 1783 L. Suhl en a mis au jour une copie formant un recueil de planches gravées et enluminées avec quelques unes des anciennes strophes, le tout accompagné d'une notice historique. Enfin, une autre copie avec des vers de Hautmann en haut allemand a été donnée plus récemment au public (voy. Massmann, art. *Todtentanz*,

(1) « On était occupé, dit M. Schweighaeuser, à regratter et à » reblanchir l'intérieur de l'église protestante, dite le Temple-» Neuf, construite au XIII° siècle, et qui, dans l'origine, avait » appartenu aux dominicains, lorsque les ouvriers, près de terminer leur travail, s'aperçurent, en peignant un bas de muraille » où il existait une crevasse, qu'il se formait sous la brosse des » bulles colorées. Cette circonstance donna lieu à l'architecte, » M. Arnold, de soupçonner l'existence de peintures cachées ; et, » en effet, les anciennes couches ayant été soigneusement lavées, » on découvrit une série de tableaux représentant, à l'exception » d'un seul, différents groupes d'une Danse des Morts. »

(2) Et non pas en 1499, comme il est dit dans le *Conversations-Lexicon* allemand.

(3) Ce ne sont certainement pas ceux de la Danse imprimée de Lubeck où le squelette paraît armé d'une faux, attribut que l'on ne rencontre jamais dans de plus anciennes peintures murales de Danse des Morts, qui n'est point dans les Danses bâloises, et que l'on chercherait vainement aussi dans le gothique *Doden dantz*.

du *Pierer's Encyclopädisches Woerterbuch der Wissenschaften*). On croit que la Danse de Lubeck a été traduite aussi très anciennement en danois. Il existe même des fragments d'une Danse danoise du XVI[e] ou même du XV[e] siècle, que Massmann a rapprochée de celle de Lubeck et qu'il croit avoir été tirée de la même source. On trouve des renseignements à ce sujet dans *R. Nijerup almindelig marskabslesnigi Danmark og Norge ig jennen Aarhundreder* (Kopenhagen, Seidelin, 1816, in-8), et dans Massmann, *Neuer Todtendanz* (*Serapeum*, loc. cit.). Douce, en parlant de la Danse dont il s'agit, a commis une singulière erreur géographique; il a pris Lubeck pour une ville de la basse Alsace.

10° La Danse des Morts de l'abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne (XV[e] siècle). — Cette Danse, qui a été découverte de nos jours, est placée dans le bas côté nord de la basilique, sur le mur qui sert de clôture au chœur. Elle est peinte à sept pieds du sol, sur une longueur totale de vingt-six mètres environ, y compris le développement des piliers qui coupent par intervalle la surface plane du mur où elle est tracée. Les personnages ont plus de trois pieds de hauteur, et il n'y a pas de légendes au-dessous ni au-dessus d'aucune figure. Comme il n'y a pas non plus de chiffre ou d'inscription indiquant la date, il a fallu déterminer par le style de la peinture et par les costumes des personnages l'époque à laquelle elle fut exécutée, et M. Achille Jubinal infère de cet examen qu'elle remonte environ à la moitié ou tout au moins aux dernières années du XV[e] siècle. Ainsi que dans la Danse du Petit-Bâle et surtout dans celle de Strasbourg, le spectre s'y montre partout, non pas à l'état de squelette, mais revêtu de chair. Les personnages y sont tous unis et non groupés deux par deux, en sorte qu'elle forme une véritable ronde. Telle est aussi la disposition de la vieille Danse de Lubeck dont j'ai parlé ci-dessus. Le monument de la Chaise-Dieu a été signalé au public et mentionné pour la première fois dans la belle publication de M. le baron Taylor: *Voyage dans l'ancienne France*, liv. V; ensuite il a été décrit et copié d'une manière très fidèle dans un ouvrage spécial: *La Danse des Morts de la Chaise-Dieu, fresque du quinzième siècle*, par Ach. Jubinal. Paris, 1841.

11° La Danse des Morts de Berne (1515-1520). — Tous les doutes ne sont pas dissipés relativement à l'année de l'exécution de cette Danse, mais le nom de l'artiste qui en peignit les tableaux est bien connu. Cet artiste, à la fois peintre, poëte, soldat, homme d'Etat et réformateur, fut *Nicolas Manuel*, dit Manuel Deutsch, contemporain d'Holbein et, suivant quelques auteurs, élève du Titien (1). Ce fut dans le cimetière des dominicains, à Berne, sa ville natale, qu'il traça cette composition, fidèlement imitée de la Danse de Bâle et dont il ne reste plus aujourd'hui que les dessins. Albr. Kauw et Wilh. Stettler en ont fait des copies avec des couleurs à l'eau, et Hulderich Fröhlich en a donné une reproduction sur bois, conjointement avec la Danse d'Holbein. Les connaisseurs sont d'avis qu'elle peut rivaliser avec cette dernière, et il en est qui la préfèrent à celle du Grand-Bâle. Dans la copie que la lithographie en a donnée en 1832, M. Hippolyte Fortoul dit qu'on se plaît à voir l'union de l'art gothique avec le goût et les procédés de la Renaissance.

12° La Danse des Morts d'Anneberg (dans la haute Saxe) (1525). — Mentionnée d'abord par Fabricius, ensuite par Peignot, par Massmann, et par quelques autres sans plus de détail.

13° La Danse des Morts du chateau de Dresde (1534) (2). — Cette Danse était sculptée sur la façade du palais que le duc Georges, l'ennemi de Luther, s'était fait construire et dont on voit encore la cour principale dans la demeure actuelle des rois de Saxe. Elle fut transportée en 1721 au cimetière du vieux Dresde (3). Paul Christian Hilscher en a donné une monographie publiée à Dresde en 1705, et plus tard à Bautzen en 1721 (4). Elle est gravée dans une description de la ville de Dresde par Antoine Weck (*Anton*

(1) Dr. C. Grüneisen, *Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters*, etc., *und Reformators im XVI Jahrhundert*. Stuttgart, 1837.

(2) On lit dans Peignot : 1524; c'est probablement une faute typographique. Le docteur Adolphe Ellissen a 1535.

(3) Massmann n'était probablement pas bien informé, lorsqu'il écrivait dans son article *Todtentanz* du *Pierer's Encyclopäd. Woerterb.*, que l'original de cette danse avait été détruit en 1600 par un incendie et que la copie seule en était restée.

(4) *Paul Christ. Hilscher's Beschreibung des Dresdener Todtentanzes.* Ed. Leipzig und Dresden, 1705, et Budissen (Bautzen) Richter, 1721, in-8.



Weckens Beschreibung von Dresden, p. 26). Cette Danse contenait vingt-sept personnages; la douzième figure représentait le duc Georges lui-même.

14° La Danse des Morts du cloître des Dominicains, a Constance (antérieure à l'année 1588.) — Cette Danse, comme celle de Jacob Wyll mentionnée ci-après, constituait, suivant Massmann, une imitation de la Danse d'Holbein ; c'était une peinture.

15° Les trois Danses des Morts de Lucerne (1631-1637). — Je crois devoir réunir sous un seul numéro d'ordre ces trois Danses que l'on cite presque toujours ensemble, quoiqu'on se borne pour l'ordinaire à décrire celle de Gaspard Melynger ou Meglinger. La Danse peinte par cet artiste décore l'un des ponts de Lucerne qu'on appelle le pont des Moulins (*Mühlenbrücke* ou *Spreuerbrücke*). Elle forme une suite de tableaux à double face au nombre de trente-six. C'est encore là une copie de la Danse du Grand-Bâle, faite, dit-on, avec assez de talent. M. Saint-Marc Girardin a parlé de cette Danse des Morts dans le *Journal des Débats* du 13 février 1835. On présume qu'elle vit le jour à l'époque que l'on précise par les dates ci-dessus, cependant on n'est pas bien fixé sur l'année; elle fut restaurée en 1728. Quant à la peinture à l'huile de Jacques Wyll qui se trouvait aussi à Lucerne, et qui était non pas une reproduction de la Danse du Grand-Bâle, mais une imitation d'Holbein ; on la place au commencement du xviie. Il y a un peu de confusion dans les renseignements recueillis par Peignot sur les Danses dont nous nous occupons ici. Pour lui, Lucerne n'en possède que deux : celle de Meglinger, puis une autre Danse des Morts qu'il supposait exister dans le cimetière de l'église paroissiale et canonicale d'Im-Hof. Mais il est reconnu que cet estimable écrivain avait été induit en erreur par des renseignements inexacts, et que cette dernière Danse était placée dans l'église des jésuites de Lucerne. Ce qui l'avait trompé, c'est que dans le cimetière de l'église d'Im-Hof il existe un tableau peint à fresque au-dessus de la tombe d'un respectable chanoine fondateur de la Société de musique. Là ce studieux personnage est représenté tenant à la main un livre ouvert qu'il lit avec attention. « La Mort, jouant du violon, vient l'avertir; il n'en est point effrayé, et marquant tran-
» quillement avec le signet l'endroit de sa lecture, comme s'il devoit la reprendre, il paroît disposé à
» suivre la Mort, comme il suivroit quelqu'un qui seroit venu l'interrompre un moment. Cette seconde
» Danse de Lucerne est plus moderne que celle que l'on voit sur le pont. » (G. Peignot, *Recherches*, p. XLVI.) On trouve des détails plus ou moins exacts sur les Danses de Lucerne dans plusieurs relations de voyage en Suisse et dans des *Guides* ou *Manuels des voyageurs*. L'auteur des *Lettres sur la Suisse* (2e édition, Paris, 1823, 2 vol. in-8°) n'en parle que pour les décrier ; mais Ramond, traducteur des *Lettres de Coxe* (édit. de 1782), et beaucoup d'autres écrivains les mentionnent avec éloge.

Toutes les Danses dont on vient de lire la nomenclature sont les seules des xve, xvie et xviie siècles qui me paraissent se prêter à un classement chronologique par années. Il en est un grand nombre que j'ai dû laisser en dehors de cette nomenclature, parce que c'est tout au plus si l'on peut procéder à leur égard par siècles, tant les renseignements donnés sur l'époque de leur exécution sont rares et douteux ; il est même quelques unes de ces Danses dont l'existence est tout à fait conjecturale. Quoi qu'il en soit, nous enregistrerons comme devant appartenir encore au xve et au xvie siècle :

La Danse des Morts de la chapelle de Wortley-Hall, dans le comté de Glocester; Danse dont les inscriptions étaient les mêmes que celles de John Lydgate, le traducteur des vieilles rimes françaises de la Danse Macabre.

La Danse des Morts de l'église de Stratford-sur-Avon, connue par une note manuscrite de John Stowe dans sa copie de l'Itinéraire de Leland (1).

(1) On présume que Shakspeare a vu ces images pendant son enfance, et qu'elles lui ont inspiré la belle tirade récitée par le duc, scène Ire, acte III, de la comédie *Mesure pour mesure*. C'est toute une méditation sur la mort ; on y remarque les passages suivants : « Soyez déterminé à la mort, et soit la vie, soit la mort, l'une ou l'autre vous en paraîtra plus douce... Homme! tu n'as rien de noble ; car tous les avantages que tu produis sont nourris de tout ce qu'il y a de plus bas ; tu n'as en toi nul courage, car tu crains jusqu'au dard fourchu d'un pauvre ver... Qu'y a-t-il encore dans ce qu'on appelle la vie? Mille morts cachées ; et nous craignons la mort qui finit tous ces maux bizarres. » C'est peut-être aussi à la même source que Shakspeare a puisé l'idée de la scène du fossoyeur dans *Hamlet*.

La Danse des Morts de Croydon, qui existait sur les murs de la grande salle du palais archiépiscopal, et dont quelques vestiges à demi-effacés subsistaient il y a peu de temps encore.

La Danse des Morts de l'église de Hexham, dans le Northumberland, dont il existe aussi des restes.

La Danse des Morts d'Erfurt, en Allemagne, que G. Peignot dit avoir été peinte dans le couvent de cette ville, sur les panneaux entre les fenêtres de la cellule qu'habita Luther, mais que Francis Douce, d'après Nicolas Karamsin qui en a donné une description, place sur l'aile latérale de la maison des Orphelins. Massmann parle aussi d'une Danse des Morts très moderne exécutée à Erfurt de 1735 à 1795, avec le texte en haut allemand de la Danse de Lubeck.

La Danse des Morts de Leipsick, mentionnée par Fabricius, Peignot, Massmann et autres, sans aucun détail.

La Danse des Morts de Nuremberg, qui doit être fort ancienne, mais sur laquelle on ne sait à peu près rien. J'ai vainement interrogé, au sujet de cette Danse, la célèbre Chronique de Nuremberg, qui n'en parle pas; mais dans le *Nouveau voyage en Italie* de Maximilien Misson (la Haye, Henri van Bulderen, 1698, 3 vol. pet. in-8; — voy. tom. 1, pag. 85, *Voyage d'Allemagne*), j'ai puisé un renseignement assez curieux qui paraît se rapporter sinon à cette Danse, du moins à une représentation analogue. L'auteur raconte les différents épisodes d'une noce nurembergeoise à laquelle il avait assisté. Cette noce, dit-il, eut lieu le soir. « Le futur époux, accompagné d'une longue cohorte de ses amis, vint le premier à » l'église. Il estoit sorti à pied d'une maison qui n'en est qu'à deux cents pas, et dans laquelle il s'estoit » rendu en carrosse. Son épouse, qui estoit dans le mesme lieu, le suivit quelque temps après, estant aussi » escortée d'un grand nombre de ses amies. Tous deux estant entrez dans l'église, l'un s'assit d'un costé » avec sa bande, et l'autre se mit vis-à-vis, au costé opposé. *Chacun avoit au-dessus de sa teste, contre la » muraille, une représentation de la Mort.* Ils s'approchèrent tous deux du ministre qui les attendoit au » milieu du chœur; et après que l'office fut fait, quatre ou cinq trompettes, qui estoient sur le haut de la » tour, sonnèrent beaucoup de fanfares, et les nouveaux mariés s'en retournèrent comme ils estoient venus. » *Ces représentations de la Mort* placées au-dessus de la tête des époux, n'était-ce qu'un ornement de circonstance, ou bien était-ce une décoration de l'édifice existant depuis longtemps à cet endroit?

La Danse des Morts de Vienne, en Autriche, qu'un voyageur (Bruckmann, *Epistolæ itinerariæ*, vol. V, ep. 32, cité par Douce, *The Dance of Death*, p. 48) a signalée comme ayant été peinte jadis dans un monastère des augustins. Un groupe de cette Danse des Morts, selon Douce, ou plutôt selon Bruckmann, représentait la Mort entrant par une fenêtre avec une échelle. Le premier de ces écrivains parle également d'une autre chapelle du même monastère où l'on voyait la Mort emportant un écolier, Arlequin faisant des grimaces à l'inévitable déesse, enfin celle-ci brisant toutes les fioles d'un apothicaire.

La Danse des Morts de Berlin, que M. Hippolyte Fortoul, d'après l'indication de Douce, crut devoir chercher dans l'église Sainte-Marie, mais qu'il n'y put découvrir, soit que le monument eût été détruit ou caché aux regards, soit qu'il n'eût jamais existé.

La Danse des Morts de l'église Saint-André, à Brunswick, que mentionne Fiorillo, d'après le témoignage d'un nommé Erasm. Rothaler, et sur laquelle on ne sait du reste absolument rien.

La Danse des Morts de Landshut, que Fiorillo dit avoir existé dans un cloître de dominicains.

La Danse des Morts de Gandersheim, qui, d'après Fiorillo, se trouvait dans un couvent de religieux déchaussés, et dont parle une vieille chronique.

La Danse des Morts de Fuessen, que peignit sur bois dans une église, au XVIe siècle, Jacques Hiebler (Jacob Hiebler) (1), et à laquelle fut jointe un texte qui n'est la plupart du temps qu'une reproduction de celui de la Danse du Grand-Bâle, et par conséquent du texte primitif des Danses suisses et de la plupart des Danses allemandes.

(1) Le docteur Ellissen commet une suite d'erreurs en attribuant la Danse de Constance à ce Jacques Hybler, la Danse de Fuessen, qui est de ce dernier, à Jacques Wyll, l'auteur d'une des Danses de Lucerne. Son inexactitude provient de ce qu'il a mal lu, et surtout mal ponctué, dans le *Pierer's Encyclop. Wœrterb.*, le passage de l'article *Todtentanz* dont il fait un extrait. (Voyez *H. Holbeins Init. Buchst.*, p. 89.)



La Danse des Morts de Freiberg, en Saxe, mentionnée par Massmann (*Serapeum*, 1847, n° 9) sans aucune explication.

La Danse des Morts de Haag, ou de la Hague, en Hollande, qui fut peinte dans un château appartenant au prince d'Orange, et qui représente la Mort armée des flèches dont elle perce l'humanité. Cette peinture, qui existe peut-être encore, doit tout au plus dater du XVI[e] siècle, et semble appartenir au style de la Renaissance.

La Danse des Morts d'Amiens (en France, département de la Somme), laquelle existait, à ce que l'on présume, dans un cloître attenant à la cathédrale; ce cloître, qui fut détruit en 1817, portait le nom de Machabée, et l'on pense que ce nom avait rapport à une peinture dont M. Maurice Rivoire a encore vu les vestiges, et dont il a parlé, je crois, dans une brochure publiée en 1806.

La Danse des Morts de Saint-Maclou, à Rouen, dont l'existence n'est pas suffisamment prouvée (1).

La Danse des Morts de l'église de Fécamp, sculptée sur un pilier.

La Danse des Morts de l'église Sainte-Marie aux Anglais, près de Lisieux, dont il est question dans la note suivante que publiait un journal en 1844 : « Il est question de démolir une église située près de Lisieux, » à huit kilomètres de Livarot et dans le voisinage de Vieux-Pont. Cette église, qui s'appelle Sainte-Marie » aux Anglais, possède deux grands tombeaux, des inscriptions importantes et des chapiteaux bien con- » servés. Sous le badigeon qui s'écaille, on voit paraître une de ces Danses *Macabres* si célèbres et si rares » en France. » Cette note, qui m'a été communiquée, est le seul renseignement que j'aie pu me procurer sur la Danse de l'église de Sainte-Marie aux Anglais.

La Danse des Morts d'Angers. M. Achille Jubinal croit se rappeler que cette Danse a été découverte depuis peu d'années, sous une couche de badigeon; néanmoins il n'affirme pas qu'elle existe. Pour ma part, tout ce que je peux dire à ce sujet, c'est qu'il y avait autrefois dans l'église de Saint-Maurice d'Angers une représentation lugubre analogue à celle dont nous parlons, et qui, si elle ne se confond pas avec cette dernière, a dû se trouver exposée là dans le même temps. Un passage des contes d'Eutrapel établit en effet qu'on remarquait dans cette église un riche tableau où le bon René de Sicile était peint *mort, rongé de vers, couronné et tenant un sceptre en main. Il n'y avoit*, ajoute l'auteur de ces contes, *si contrengle et dur cœur qui ne se retirast à la contemplation de la caducité et vanité de ce monde*. Serait-ce par hasard cette image du bon René qui aurait été prise pour un reste de Danse des Morts?

La Danse des Morts du château de Blois, dont l'existence est douteuse (2).

Aux Danses murales qui appartiennent aux XIV[e], XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles, et qui figurent dans la nomen-

(1) M. Langlois a dessiné, dans un ouvrage de M. de la Querière, intitulé : *Description historique des maisons de Rouen* (Paris, 1821, in-8), des encadrements qui ornaient les galeries de pierre et de bois placées autour du cimetière de Saint-Maclou. Ces encadrements consistaient en ossements, en têtes de mort et autres emblèmes funéraires, le tout sculpté. G. Peignot a argué du caractère spécial de ces ornements, qu'ils avaient accompagné une Danse des Morts peinte sur les murs. On trouve dans le livre de M. Fortoul la note suivante : « M. Langlois a laissé sur la Danse » des Morts de Saint-Maclou un travail auquel M. Leber a contri- » bué, et dont M. Pottier, bibliothécaire de la ville de Rouen, » a promis la publication. »

(2) « On trouve au cabinet des estampes de Paris, dit M. H. Fortoul, un magnifique livre composé de huit grandes feuilles de » vélin, où des images, richement enluminées, accompagnent un » texte gothique de la Danse Macabre; sur la couverture on lit la » suscription suivante, tracée de nos jours : *Danse Macabre, ou* » *l'Empire de la mort sur tous les états de la vie humaine*, PEINTE » CONTRE LE MUR DE LA COUR DU CHATEAU DE BLOIS, *vers* 1502, » *temps où Louis XII, roi de France, fit embellir ce lieu occupé* » *avant ce prince par les seigneurs de la maison de Champagne,* » *ceux de la maison de Châtillon, comtes de Blois, et par celle d'Or-* » *léans.* Ce livre, qui a exercé l'érudition de M. Van Praet, de » M. Peignot et de M. Leber, ne contient rien qu'on ne trouve dans » la Danse Macabre imprimée à la fin du XV[e] siècle par Guyot » Marchand. Louis XII s'était-il borné à reproduire sur les murs » de son château les gravures et les vers publiés par le libraire » parisien? Mais est-il bien sûr qu'une fresque représentant la » Danse Macabre ait existé au château de Blois? Je crains fort que » la suscription que j'ai citée tout à l'heure n'ait un fragile fonde- » ment. Sur le verso de la feuille où elle se trouve, j'ai lu ces mots » écrits en caractères gothiques :

» Les histoyres et livres en francoys. Pu[cto] 2° contre la muraille de derriere la court.

Bloys.

» Il me semble assez naturel de croire que c'est cette note gothique » qui a inspiré l'auteur de la suscription récente. Mais il me paraît » aussi qu'elle a été singulièrement entendue par lui, et qu'au lieu de » désigner une fresque, elle indique évidemment le lieu et la case » où ce livre se trouvait dans la bibliothèque de Blois. » (Hippol. Fortoul, *La Danse des Morts dess. par Holbein*, p. 104 et 105.)

clature précédente, la plus complète que les renseignements obtenus jusqu'à ce jour m'aient permis de donner, il faut joindre quelques Danses du XVIII[e] siècle, exécutées çà et là par pure fantaisie d'amateurs en veine d'archaïsme, le sujet ayant perdu depuis longtemps sa vogue et sa popularité. Ainsi :

La Danse des Morts de Kukuksbaden, en Bohême (1704).

Elle fut peinte, d'après les ordres du comte Antoine de Sporck (ou Sparck), sur les murs d'un hôpital que ce seigneur avait fait bâtir à Kukuksbaden, et, d'après ses ordres aussi, gravée par Michel Rentz, et publiée à Vienne en 1767, sous un titre que je ferai connaître plus loin. (Voy. Massmann, *Pierer's Encyclop. Wœrterb.*, art. *Todtentanz*, et du même : *Literatur der Todtentänze*, Leipsig, F. O. Weigel, 1840, p. 52.)

La Danse des Morts d'Erfurt (1735-90). Elle fut le résultat d'une sorte de fondation ou d'œuvre pie, à laquelle concoururent des particuliers.

La Danse des Morts de Fribourg, en Suisse (1744). Elle est citée sous cette date par Massmann.

La Danse des Morts de Straubing (1763). Cette Danse fut peinte dans la crypte de Saint-Pierre par un nommé F. Hœlzl. Massmann dit qu'elle existe encore.

On a pu voir, par la nomenclature qui précède et par le tableau synoptique des Danses murales que j'ai donné (Tab. 1) à la fin de cette première partie, que la France, l'Allemagne, la Suisse et l'Angleterre ont seules fournies des représentations peintes ou sculptées de la Danse des Morts. D'autres nations, comme l'Italie et l'Espagne, ne nous en ont point donné. Cependant je ne fais point de doute qu'elles n'en aient eu. Quand on connaîtra mieux l'intérieur de ces sombres monastères, encore peuplés de moines, d'où la sévérité des règlements repousse les étrangers, ou du moins empêche qu'on expose aux regards des curieux les merveilles qui y sont conservées avec un soin jaloux, on découvrira, j'en suis persuadé, quelques Danses des Morts jusqu'ici demeurées inconnues. L'Espagne surtout ne peut manquer d'en fournir; elle aime les pages sinistres qui mettent à nu le côté hideux de l'humanité ; elle se complaît en des sujets terribles et farouches. Déjà M. Douce parle d'une personne qu'il a connue et qui avait retrouvé sur une muraille de la cathédrale de Burgos quelques fragments de squelettes, malheureusement défigurés par une couche de badigeon. Ces squelettes peuvent avoir fait partie d'une Danse des Morts vraisemblablement plus ancienne que ne l'est le *Trionfo della Morte* du palais ou du cloître Saint-Ildefonse, peinture exécutée au XVI[e] siècle par le Flamand Jérôme (Hieronymus) Bos. On ne saurait dire avec plus de certitude qu'il existait aussi à Naples une ronde funèbre, lorsqu'on veut parler seulement d'une certaine représentation allégorique de la mort sculptée sur un marbre dans l'église Saint-Pierre le Martyr. Ce n'est là, en effet, qu'une image isolée comme il en existait dans beaucoup d'édifices religieux, souvent, il est vrai, en compagnie des sujets de la ronde funèbre (on se rappelle le squelette de Germain Pilon du cimetière des Innocents). Sur ce marbre de Saint-Pierre le Martyr, la Mort, c'est-à-dire le spectre auquel on donne ordinairement ce nom, est représentée portant deux couronnes sur la tête et un faucon sur le poing. Elle paraît prête à partir pour la chasse; sous ses pieds sont abattus un grand nombre de personnages des deux sexes et de tout âge auxquels elle adresse la parole. Vis-à-vis la figure de la Mort est celle d'un homme vêtu en artisan ou en marchand, qui jette un sac de monnaie sur une table, en disant :

Tutti ti voglio dare
Se mi lasci scampare.

Dans ce caractère de chasseresse que prend ici la Mort et dans ce faucon qu'elle tient sur le poing, il y a comme une vague réminiscence de la légende des *Trois Morts et des trois Vifs* qui fut peinte, comme on sait, au XIV[e] siècle sur les murs du Campo-Santo de Pise; d'un autre côté, la présence du marchand et le rôle qu'il joue vis-à-vis sa terrible interlocutrice rappellent les colloques en action des Danses des Morts. S'il fallait ranger cette sculpture parmi ces dernières, à plus forte raison devrions-nous y faire figurer un tableau peint jadis dans le cloître derrière le chœur de la cathédrale de Strasbourg. Ce tableau, qui datait

du xv[e] siècle (1480) et dont aucun des auteurs qui ont écrit sur les Danses des Morts n'a fait mention (1), contenait plusieurs figures avec des légendes rimées en allemand et en latin. On y voyait un ange tenant un sablier; les vers allemands disaient :

O Mensch, merk gar eben,
Es gilt dir Seel und Leben.

Vis-à-vis de l'ange était la Mort avec un jeu d'échecs devant elle. Elle parlait ainsi :

Ich sag dir es ist daran,
Du solt todtlichen Schachmatt han.

Ainsi que dans la fresque du Campo-Santo, on voyait réunis à côté de l'ange, des papes, des empereurs, des rois, des évêques, des prélats et des prêtres; au-dessus on lisait :

In diesem Spiel, ô Herre min,
Min Seel lass dir befohlen sin.

La figure de la Mort était accompagnée de douze vers allemands (2), et à l'endroit où le peuple était représenté on lisait, au-dessous de l'image, des vers latins (3). Il est impossible de ne pas reconnaître l'analogie frappante qui existe entre le sujet de ce tableau, les sens des rimes qui l'accompagnent et les peintures, le texte de la Danse des Morts.

On a retrouvé de nos jours, dans des contrées lointaines, quelques monuments où l'allégorie de la Mort est traitée à peu près de la même manière que dans les rondes funèbres de nos églises. Voici ce qu'on lit, à ce sujet, dans la relation d'un ingénieur français qui avait visité les Kosaks du Don. « Les arts du dessin » sont à peu près inconnus des Kosaks. Cependant les formes extérieures de leurs églises nouvelles et de » leurs habitations prouvent qu'un certain goût règne chez eux. Une seule fois, il m'est arrivé de rencon- » trer sur les murs d'une maison, au sein d'une vieille stanitza (4), une peinture étrange, d'une exécution » fort imparfaite, mais qui se rattache d'une manière très remarquable aux idées du moyen âge en Occi- » dent. Elle représente un homme revêtu d'un uniforme militaire et portant une tête de mort couronnée » de lauriers. Une inscription slavonne explique le sens de cette singulière figure. C'est un guerrier que la » mort a surpris au milieu de la victoire, et qui exhale ses plaintes sur l'instabilité et le néant des prospé- » rités humaines que la Mort vient frapper sans pitié. Il paraît que la maison entière était couverte na- » guère encore de peintures analogues, et offrant toutes le même sens sous des formes différentes. Elles

(1) M. Edel en a parlé dans l'addition à la page 62 de l'ouvrage dont on a donné le titre plus haut.

(2) Alles das da lebt gross und klein
Das muss mir werden gemein,
Bobst, König und Kardinal
Bischof, Herzog allzumal,
Graven, Ritter und Frawen
Burger, knaben und Junkfraven
Ich sag uch uss freyem Wohn
Keinen ich des spiels erlohn
Bewahrent uch, jung und alt,
Euer Jahr sind uss gezahlt
Leuger will ichs nicht gestatten
Zu todt wille ich uch matten.

I.

(3) Mos est hic hominum semper cum tempore nasci,
Et semper quadam conditione mori.
Omnibus est eadem lethi via, non tamen unus
Est vitæ cunctis exitusque modus.

II.

Mors resecat, mors omne necat, quodcunque necabit,
Magnificos premit et modicos, cunctis dominatur,
Nobiscum tenet imperium, nullum reveretur;
Tam ducibus quam principibus communis habetur;
Mors juvenes rapit atque senes nulli miseretur.

III.

Ortus cuncta suos repetunt matremque requirunt,
Et redit in nihilum, quod fuit ante nihil :
Felix qui instituit tranquillam ducere vitam
Et læta stabiles claudere fine dies.
1480.

Sous le tableau on voyait une petite pierre de forme carrée sur laquelle étaient figurées trois têtes de mort, et au-dessous des trois têtes de mort, un cartouche avec ces mots : *All her nach.* C'était le monument funèbre d'un des prêtres de la cathédrale. D'après l'inscription, il portait le nom d'Eucharius Trosch. (Voyez *Schaedeii summum Argentoratensium Templum das ist ausz-fuhrliche uñ Eigendtliche Beschreibung dess viel kunstlichen, etc. Munsters zu Strassburg. Strassburg in Verlegung Lazari Zetzners seligen Erben*, 1617, p. 51-52.)

(4) La population kosake est répartie en deux villes et cent dix-neuf stanitzas ou stations principales, dont chacune a un ataman, chef suprême de l'autorité à la nomination de l'empereur, son corps de garde, son relais de poste, etc. Il y a de plus une foule de khoutors ou hameaux peuplés en grande partie par des serfs qui cultivent les terres environnantes au profit d'un ou de plusieurs nobles kosaks.

» avaient été faites par l'ancien ataman de la stanitza, homme d'une imagination sombre. L'injure du » temps les a peu à peu effacées, et le possesseur actuel de la maison se proposait de faire bientôt dispa- » raître ce nouvel emblème. On ne saurait méconnaître, dans la fiction kosake, une inspiration tout à fait » semblable à celle de la fameuse *Danse Macabre*. N'est-il pas étonnant que cette idée originale du moyen » âge ait été reproduite à plusieurs siècles d'intervalle et à mille lieues de distance, dans un pays où l'on » n'en avait certainement jamais eu connaissance (1). »

En visitant toutes les églises et tous les cimetières de l'Europe, on n'aurait pas de peine à trouver encore des fresques, des sculptures et des statues offrant des symboles de la fragilité de notre existence. Sur les riches sépulcres, à l'intérieur des églises, de grandes et mornes figures armées d'une faux, couvertes d'un linceul et portant un sablier, fournissent des représentations du Temps ou de la Mort. Sur les tombes, à l'intérieur des cimetières et des cloîtres, des ossements et des crânes sculptés composent les sinistres emblèmes du *Memento mori*. Mais, à proprement parler, tout cela n'est point une imitation de la Danse des Morts ; la plupart de ces représentations appartiennent à une époque peu reculée, d'autres sont très anciennes et ont devancé l'apparition des rondes murales, circonstance qui donne lieu de penser qu'elles n'ont pas été sans influence sur leur exécution. Toutefois, parmi les monuments qui peuvent avoir été inspirés directement par les Danses des Morts, on remarquera celui de Lezardrieux, au fond de la Bretagne. Là, sur les stalles du chœur, sont sculptés des groupes de personnages qui, en se livrant à tous les plaisirs de la vie, tiennent dans la main des têtes de mort qui leur en rappellent la brièveté. Ne faut-il pas accepter ces images comme une nouvelle interprétation figurée de l'antique *Comedeamus et bibamus, cras enim moriemur*, ou bien du *Cantica* de la pantomime lémurique du festin de Trimalcion ?

Quant aux Danses des Morts consistant en manuscrits, recueils imprimés, gravures et tableaux, elles ont d'autant plus de valeur pour nous qu'elles nous fournissent de nombreux et utiles renseignements sur la musique instrumentale des rondes funèbres. Ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, elles se rapportent ou semblent se rapporter, pour la plupart, à des peintures murales qui ont joui d'une grande vogue, et dont elles servent ainsi à conserver le souvenir après la destruction des monuments originaux. Les plus anciens manuscrits contenant des représentations illustrées de la Danse mortuaire sont les manuscrits allemands dont parle M. Massmann en traitant des Danses de Bâle, et qu'il fait rapporter à ces Danses en raison de la conformité des textes. Ces textes, en effet, offrent presque généralement le même sens, la même suite d'idées, la même coupe, et souvent le même choix d'expressions que les rimes bâloises, ne différant de celles-ci, et même ne différant les uns des autres que par la variété des dialectes dont il y est fait usage, ou par l'emploi d'expressions nouvelles et d'inversions qui ne changent rien au fond des idées, et que les peintres restaurateurs ou les écrivains arrangeurs et copistes ont introduites soit à dessein, soit involontairement dans la leçon primitive du poëme. Les manuscrits dont il est question proviennent de la première moitié du XVe siècle (de 1443 à 1447), mais ils ne sont peut-être que des copies ou des leçons nouvelles d'une œuvre antérieure exécutée dans le XIVe siècle, en même temps ou peu après la Danse du Petit-Bâle, qui date, comme on sait, de 1312 (2). Quatre de ces manuscrits sont dans la bibliothèque de Munich, les deux autres dans celle de Heidelberg (3). Ils contiennent des planches xylogra-

(1) Voyez dans le *Magasin pittoresque*, ann. 1839, p. 119, *les Kosaks du Don. Souvenirs d'un voyage fait en 1837 par un ingénieur français.*

(2) Dans son premier sermon, qui sert comme d'exorde à la Danse des Morts, le prédicateur fait clairement allusion à des images peintes : *Des gemeldes figuren*, ce que le texte latin joint au texte allemand rend par *figura et exempli pictura.* (Voy. le ms. de Heidelberg, Cod. palat., n° 314, chart. fol.). On lit dans le même ms. au-dessus du prédicateur (prédicant) qui paraît à la fin pour tirer la conclusion et faire la moralité : « Item alius doctor » *depictus* in opposita parte. »

(3) Ces manuscrits sont :

A. Les quatre manuscrits de la bibliothèque de Munich :

1° *Cod. monac. Germ.*, n° 270, *chart. fol.*, coté dans Massmann M1.

2° *Cod. monac. xylograph.*, n° 39, *chart. fol.*, coté dans Massmann M2.

3° *Cod. monac. bavar.*, 4 de l'an 1446, coté dans Massmann M3.

4° Manuscrit publié dans l'*Indicateur littéraire* de 1806. (*Liter. Anzeiger*, p. 383, 352, 412, 416), sans désignation spé-

phiques représentant les sujets indiqués par un texte adhérent à ces planches mêmes, ou bien tracé à la plume au-dessus et au-dessous des figures. Ces gravures manquent dans celui des manuscrits de la bibliothèque de Heidelberg, que Massmann a désigné par H[1] (*Cod. palat.*, n° 314, *chart. fol.*), mais elles auraient dû y figurer, puisque le texte, en plusieurs endroits, y fait directement allusion. Une autre particularité de ce manuscrit, c'est que les strophes explicatives sont accompagnées d'une traduction latine (1), de même que dans une des éditions de la Danse Macabre le texte français a aussi sa version en latin. Dans ces quatre manuscrits, décrits avec beaucoup de soin par Massmann, la Danse des Morts est en quelque sorte encadrée dans un sermon (2). Le prédicateur commence par adresser une première allocution à tous les serviteurs du Christ, petits et grands ; il semble les inviter à porter leurs regards sur le charnier où Dieu se plut à confondre les ossements des maîtres et ceux des serviteurs. Pour consoler ensuite son auditoire attristé par ce désolant spectacle, il rappelle aux pécheurs repentants les promesses conditionnelles du jugement dernier, et proclame la résurrection des morts. « Ceux-là, dit-il, qui dorment dans la pous- » sière se réveilleront un jour ! » Aussitôt après ce sermon, on voit paraître le squelette qui vient chercher le pape, l'empereur, l'impératrice, le roi, le cardinal, et successivement tous les autres personnages de l Danse. Les appels et les réponses des mourants forment une suite de quatrains qui se termine à la réponse de *la Mère* (*Diu Muoter*). Alors commence un autre sermon (*dy ander predig*), invitant l'humanité perverse au repentir (3). Ici le prédicateur et les assistants ne sont plus que des squelettes. A cette fin, un des

---

ciale, mais que Massmann rapporte à la leçon du ms. précédent, et cote M[1].

B. Les deux manuscrits de la bibliothèque de Heidelberg :

1° *Cod. palatin.*, n° 314, *chart. fol.*, coté dans Massmann H[1].

2° *Cod. palatin.*, n° 438, *chart. fol.*, coté dans Massmann H[2].

La danse contenue dans ce dernier manuscrit est celle dont Massmann a publié le texte et les figures comme supplément à son ouvrage sur les Danses bâloises et sous le titre : *Todtentanz in Holzschnitten des fünfzehenten Jahrhunderts.* (Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze, Anhang. et Taf.*, I., VIII, p. 120.)

(1) Le texte latin précède le texte allemand (*theutunice*).

Voici le début du sermon :

O vos uiuentes, huius mundi sapientes,
Cordibus apponite duo verba Christi venite
Nec nunc et ite. per primum ianua vitæ
Justis erit nota sed per aliud quoque porta
Inferi monstratur : sic res diversificatur.
Gaudia vel pene sine fine sunt ibi plene.
Hinc voce sana vos hortor spernere vana.
Tempus namque breve uiuendi, postea ve ue.
Mors geminata parit, sua nulli uis quoque parcit.
Fistula tartarea vos iungit in una chorea,
Qua licit inuiti saliunt ut stulti periti.
Hec ut pictura docet exemplique figura.

(2) Cette circonstance semble venir à l'appui d'une conjecture que j'ai formée, au sujet de la Danse Macabre (voy. plus haut), et que je crois devoir étendre à d'autres Danses des Morts, notamment aux Danses allemandes dont je parle ici. Il serait très possible que le texte de plusieurs de ces danses eût été lu et récité en chaire par des prédicateurs, et qu'il tirât même son origine d'une forme littéraire appropriée aux enseignements de ces zélés propagateurs de la foi. Au surplus, il était d'usage fort anciennement de *farcir* les sermons de compositions poétiques empruntées non seulement à la littérature sacrée, mais aussi à la littérature profane. On formait des collections de légendes à l'usage des prédicateurs. On alla jusqu'à écrire pour eux un *Gesta Romanorum* moralisé, et il est prouvé qu'ils ne dédaignaient pas de recourir à des versions du *Roman des sept sages*. Enfin, les fables d'Ésope participèrent à l'honneur d'être racontées en chaire. Au XIII[e] siècle, il y eut aussi des sermons versifiés, comme celui de Guichard de Beaulieu que l'on a publié de nos jours (Paris, 1834). On ne saurait contester que la complainte de *l'Ame damnée*, le *Débat du corps et de l'âme*, aussi bien que le *Discours des trois Morts et des trois Vifs*, ne fussent aussi des épisodes moraux tout à fait dignes d'inspirer les sermonneurs jaloux de produire de l'effet et d'émouvoir fortement leur public. Rien n'empêche de conjecturer qu'ils ont fait partie du répertoire des Frères prêcheurs, auquel ce mode de prédication était familier, d'autant plus que saint Dominique lui-même, comme nous l'apprend Héroldt, dans son *Promptuarium exemplorum* à l'usage des prédicateurs, *abundabat exemplis*. Ce qui fortifie cette conjecture aussi bien que celle que j'ai exprimée relativement à la Danse Macabre, c'est que la version espagnole de cette ronde funèbre, dans le manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial, version attribuée, comme on sait, à Rabbi don Santo, est précédée d'une courte introduction en prose où se trouve une phrase qui semble contenir une allusion au prédicateur chargé de réciter ce poëme en public, car on y recommande *que vean e oyan bien lo que los sabios predicadores le disen e a monestan de cada dia.*

(3) Dans le manuscrit de Heidelberg, coté par Massmann H[1], ce second sermon, au lieu d'être placé à la fin de l'œuvre, comme dans les autres manuscrits, est placé au commencement, et la figure du prédicateur qui parle ici opposée à celle du prêtre qui a fait entendre le premier sermon. En effet, on lit cet avertissement : « Item alius doctor depictus predicando in *opposita parte* » *de contemptu mundi.* » Le sermon est d'abord en latin, puis en allemand. Voici le texte latin :

O uos mortales peruersi mundi sodales,
Finem pensateque futura considerate,
Qualibus ad primum tempusque requiritur ymum.
Pro loco duplatur, ubi finis perpetuatur.
Mors horrenda nimis est cunctorum quoque finis.
Qualiter aut quando venerit, manet in dubitando.
Sic etiam dura noscuntur inde futura,
Propter ignotum remanendi locum quoque totum.
Pendet a factis in isto mundo peractis.
Ergo peccare desistite, si properare
Ad finem cupitis optatum, nam bene scitis
Quod celum dignis locus est, sed fit malis ignis.

Ainsi se trouve naturellement lié le sujet du *mépris du monde*, qui inspira tant de fois les prédicateurs, à la Danse des Morts qui

manuscrits de Munich ajoute une petite moralité appelée le troisième sermon (*dy triu predig*), où reviennent tous les lieux communs relatifs au sort de l'homme après cette vie; puis la Mort, ou plutôt un mort conclut en se donnant comme exemple aux vivants des effets de la destruction charnelle et de la décomposition cadavérique qu'opère le séjour du tombeau.

Il existe encore dans plusieurs autres bibliothèques de l'Allemagne des manuscrits renfermant des compositions du même genre ; je citerai particulièrement la bibliothèque de Stuttgardt. Espérons que le savant et laborieux Massmann parviendra à en dresser l'inventaire complet, et enrichira de ce nouveau travail ses études bibliographiques sur la littérature des Danses des Morts.

Les manuscrits français que nous possédons sur la funèbre allégorie paraissent tous se référer à la Danse Macabre et avoir été copiés sur les anciennes éditions de cette Danse. C'est ce qu'il faut dire du manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 7310,3 (anciennement au fonds Colbert sous le n° 1849), qui n'a point de titre spécial, mais qui porte au dos de la reliure ces simples mots : *Danse Macabrée.* Ce superbe manuscrit, orné d'images enluminées avec un grand soin, contient les rimes de la Danse imprimée de 1485. Les autres manuscrits de la Bibliothèque nationale où se trouve la Danse des Morts française n'ont que du texte et point de miniatures. Tel est, par exemple, le manuscrit coté *Supplément* 632, où le docteur est appelé Machabre, circonstance que j'ai déjà fait remarquer; le manuscrit 543, du fonds Saint-Victor, où le docteur est nommé *un maistre qui est au bout de la Danse;* enfin, le manuscrit 7398, anciennement 394, du fonds de Bouhier, contenant à la fin un fragment intitulé : *cy après s'ensuit la Danse Macabre aux hommes.* Le texte est le même que celui du manuscrit 7310.

Je ne passerai pas aux Danses imprimées sans avoir complété ce que j'ai dit des Danses manuscrites par la relation d'une découverte bibliographique qui, pour n'être pas aussi importante qu'on l'avait cru d'abord, n'en est pas moins digne d'attention. Nous lisons, dans l'ouvrage de M. Hippolyte Fortoul, que M. Douce cite (en les tronquant), quelques vers d'un ancien poëme espagnol qu'il attribue, sur la foi de D. Th. Antonio Sanchez, à un troubadour juif du XIVe siècle, et qu'il faudrait prendre, si l'on se rangeait de son avis, pour le premier monument authentique où la Danse des Morts se montre entièrement formée. (Il ne tient pas compte des Danses murales du XIVe siècle, comme la Danse du Petit-Bâle et la Danse Macabre du cimetière des Innocents.) Ce poëme, connu par un manuscrit qui, à la fin du dernier siècle, était encore déposé à la bibliothèque de l'Escurial (rayon IV, lettre *b*, n° 21), porte le titre suivant : *Danza general de la Muerte en que entran todos los estados de gentes.* M. Hippolyte Fortoul expose les raisons qui lui font douter de l'authenticité de cette Danse comme œuvre du XIVe siècle, et surtout comme production originale de Rabbi don Santo. L'emploi d'une forme de versification qui ne fut en honneur que dans les premières années du XVe siècle, sous le règne de Jean II, lui paraît déceler clairement l'anachronisme. Ensuite on possède si peu de renseignements sur la vie du poëte qui en est supposé l'auteur, qu'on ne peut inférer de la réunion d'une pièce de vers portant le nom de ce dernier avec deux autres ouvrages, la *Doctrina christiana* et la *Danza general de la Muerte*, qui ne portent aucun nom, mais qui, dans le manuscrit de l'Escurial, se trouvent être de la même écriture que la pièce de vers ci-dessus ; on ne peut inférer, dis-je, de cette rencontre, peut-être fortuite, que le poëme intitulé *Consejos y documentos del Judio Rabbi don Santo al Rey don Pedro*, et la *Danza general de la Muerte*, soient précisément du même individu et de la même époque. L'écriture, d'ailleurs, aussi bien que les rimes du monument littéraire dont il s'agit, si elles étaient soumises à l'examen des savants, rajeuniraient peut-être d'un siècle. Enfin, il n'est pas prouvé que le juif Rabbi Santo, ou don Mose (son véritable nom d'après Sanchez), se fût converti au christianisme, et que, par conséquent, il eût été en position d'écrire la *Doctrina christiana*, aussi bien que la

semble en être une glose dramatique. M. Edelestand du Meril, qui probablement ne connaissait pas le passage que je viens de citer, n'en a pas moins observé, avec une profonde sagacité, que la donnée morale du *contemptu mundi* était l'expression de ce retour vers la pensée première du christianisme que les moines provoquèrent avec tant de persistance, et que la peinture voulut aussi seconder par les fresques du Campo-Santo de Pise et toutes les Danses des Morts. (*Poésies populaires latines*, 1847, p. 125.)



Danza general de la Muerte, qu'on lui attribue. Somme toute, M. Hippolyte Fortoul, d'après les divers motifs qu'il allègue, et surtout d'après les observations qu'il présente sur les anciennes phases de la versification espagnole, croit devoir conclure en rapportant à la seconde partie du xv[e] siècle le monument littéraire auquel M. Douce avait assigné un âge encore plus respectable. Quelques détails maintenant sur le poëme : il commence par une courte introduction en prose (1) ; puis vient le prologue, composé de huit octaves (2). Il y a ensuite le sermon du prédicateur, et finalement l'appel général de la Mort, conviant *tous humains* à la danse. Alors la folle tourbe s'ébranle, et la ronde suit l'ordre accoutumé. A la fin est une prière que tous les morts élèvent en chœur vers Dieu. Suivant une assertion de Rodriguez de Castro, Rabbi Santo aurait aussi composé un *Débat du corps et de l'âme.* Je ne nie point que ces sujets n'aient pu être traités en Espagne aussi fréquemment qu'ils l'ont été partout ailleurs, mais j'ai peine à croire qu'une poésie aussi recherchée, aussi travaillée, aussi prétentieuse même, que me paraît l'être celle de la *Danza general de la Muerte*, puisse être l'ébauche du genre, la première donnée d'une composition qui, en Allemagne, se montre dans le principe éminemment populaire de style, de forme et de pensée. Il faudrait donc admettre que l'Espagne, en cette occasion, prit une route toute différente de celle qui fut adoptée généralement, et fit entrer d'emblée l'allégorie de la Mort dans les sentiers fleuris de la haute littérature ? Cela n'est guère probable. Voici, au reste, une strophe d'après laquelle on pourra se former une idée du style de cette composition. C'est la Mort qui parle :

A esta mi danza traxe de presente
Estas dos Donzellas que vedes fermosas :
Ellas vinieron de muy mala mente
A oir mis canciones que son dolorosas.
Mas non les valdran flores nin rosas
Nin las composturas que poner salian :
De mi, si pudiesen, partirse querrian :
Mas non puede ser, que son mis esposas (3).

La plus ancienne Danse imprimée que l'on ait découverte jusqu'à ce jour, indépendamment des Danses xylographiques des manuscrits de Munich et de Heidelberg, est en allemand, et a pour titre : *Der doten dantz mit figuren klage und antwort schon von allen staten der werlt*, 22 feuilles, 42 gravures, petit in-folio. La première édition date, à ce que l'on croit, de l'an 1459. Peignot ne l'a point connue ; M. Massmann, dans sa *Littérature de la Danse des Morts*, et M. Brunet, dans son *Manuel du libraire*, l'ont mentionnée en citant les différentes éditions qu'ils savaient en avoir été faites ; mais le second de ces estimables bibliographes a oublié celle dont le riche dépôt de Strasbourg possède un magnifique exemplaire. Cet exemplaire est relié avec un autre ouvrage du xv[e] siècle intitulé *Buch der Seusse*, 1482, in-folio, et avec une *Pronosticatio latina* (4). D'après la date de la *Pronosticatio latina*, qui fut imprimée d'abord en 1488, et parut de nouveau à Mayence en 1492, et d'après les inductions que fournissent encore d'autres particularités, notamment l'unité observée dans l'exécution matérielle des différentes parties du volume, on peut être fixé, je crois, d'une manière assez certaine sur l'époque où cette édition du gothique *Doden*

(1) Voyez la note précédente.

(2) Yo so la Muerte cierta a todas criaturas
Que son y seran en el mundo durante :
Demando y digo : O ome ! porque curas
De vida tan breve en punto pasante ?
. . . .

Les deux premiers vers ci-dessus pourraient être rendus très exactement par les deux suivants tirés de la *Danse des Aveugles* et d'une pièce de vers, selon toute probabilité, plus ancienne, que l'on trouve dans quelques éditions de la *Danse Macabre*, où elle a pour titre : *Mort menace l'humain lignage.*

Je suis la Mort de nature ennemye,
Qui tous vivans finablement consomme.
. . . .

(3) Strophe que M. Villemain, dans ses leçons sur la littérature du moyen âge, a traduite de la manière suivante : « J'appelle d'abord » à ma danse ces deux jeunes filles que tu vois là si belles. Elles » sont venues à mauvaise intention pour entendre mes chansons » qui sont tristes ; mais ni les fleurs, ni les roses, ni les parures » qu'elles ont coutume de porter ne les défendent. Si elles le pouvaient, elles voudraient bien se séparer de moi ; mais cela ne se » peut, car elles sont mes fiancées. » (H. Fortoul, *la Danse des Morts dessinée par Holbein ; Essai sur les poëmes et sur les images de la Danse des Morts*, IV.)

(4) Le volume qui contient ces précieux incunables est coté M. 851.

Dantz vit le jour. J'ai comparé la copie que j'en ai fait prendre avec la description que Massmann donne de l'édition de 1459 (regardée jusqu'ici comme la plus ancienne, mais qui n'est peut-être pas la première) (1), et je me suis assuré qu'à l'exception de quelques inversions peu importantes dans l'ordre des gravures, de quelques variantes orthographiques et de quelques changements de mots dans les strophes, ces deux éditions coïncident parfaitement. On doit la découverte de ce précieux incunable au savant bibliothécaire de la ville de Strasbourg, M. Jung, qui se montre animé d'un zèle peu commun pour tout ce qui tend au progrès des lumières ainsi qu'à la prospérité du bel établissement confié à ses soins. Instruit par lui de l'existence de cette édition, M. Massmann en a donné avis au public dans sa *Literatur der Todtentänze*, et ensuite avec plus de détail dans le numéro du *Serapeum* du 15 novembre 1842. J'ai moi-même à M. Jung l'obligation plus grande encore d'avoir pu enrichir mon livre sur les Danses des Morts d'une copie des sujets, vraiment curieux, que le *Doden Dantz* contient, et qui sont du plus haut intérêt sous le rapport musical. Il serait difficile de trouver une plus riche collection d'instruments anciens. Beaucoup de ces instruments n'existent dans aucune autre Danse, et il en est plusieurs dont les exemples sont en général fort rares sur les monuments qui nous restent du moyen âge. Divers motifs donnent lieu de croire que cette Danse est un des premiers modèles du genre, et qu'elle appartient à une époque beaucoup plus reculée que ne l'indique la date de son impression. Si elle n'est antérieure à la Danse Macabre, elle est du moins contemporaine de cette œuvre dont le texte en plusieurs endroits répond exactement au sien (2). Mais cette ressemblance des textes n'est pas la seule qu'on puisse signaler, il y a encore entre elles cette analogie remarquable que les strophes y sont de huit vers, tandis que les légendes communes aux Danses bâloises, à celles de Berne, de Lucerne, à quelques autres encore des mêmes contrées, imitées des tableaux de Bâle, enfin aux manuscrits des bibliothèques de Munich et de Heidelberg, ont des rimes en forme de quatrains. Un autre rapprochement est à faire entre les séries de personnages qui figurent dans ces deux rondes de la Mort et qui sont à peu près composées des mêmes éléments (3). Au contraire, les Danses qui affectent le type propre aux Danses bâloises offrent une tout autre disposition et des personnages qu'on ne retrouve point dans les compositions dont il s'agit. J'avoue que les images qui ornent les textes ne confirment point le rapport qui semble exister entre eux. Les figures de la Danse Macabre sont d'un tout autre caractère que celles de la vieille ronde allemande. Dans celle-ci chaque gravure ne contient qu'un sujet ; dans celle-là, au contraire, il y a deux sujets par gravure. D'un autre côté, les costumes diffèrent ainsi que l'attitude des personnages et la composition des groupes. Seul, l'envoyé de la Mort se montre à peu près sous les mêmes traits dans chaque Danse. Il y est réduit à l'état de squelette et quelquefois à celui de cadavre à moitié décharné, ce qui n'a point lieu dans d'autres peintures, notamment dans les tableaux de Bâle, dans la fresque de l'abbaye de la Chaise-Dieu et dans celle du Temple-Neuf de Strasbourg, où le spectre conserve presque toujours l'aspect moins repoussant d'un corps amaigri et desséché. La vieille Danse allemande offre cela de particulier, que les serpents y jouent un rôle très animé et se montrent à peu près partout, tantôt passant à travers les os du squelette, tantôt s'échappant

---

(1) M. Massmann cite en tout trois éditions de cette danse : une première avec la date approximative de 1459 ; une seconde avec celle de 1470, et une troisième sans date, qui néanmoins lui paraît être plus récente que les deux autres.

(2) L'exemple le plus frappant que l'on puisse donner de cette conformité est le discours de l'enfant.

DOTEN DANTZ.

Das kyndelin.

A a a ich kan noch nyt sprechen
Hude geboren hude musz ich auffbrechen,
Wann keyn stund mag ich sycher syn
Wie wol ich byn eyn kleynes kyndelyn
Dysz merckñ alle gar eben
Ich han noch nyt leren leben
Und musz doch sterben also baldt
Als wollstirbt *das jung als das alt.*

DANSE MACABRE.

Le petit enffant.

A a a, ie ne scay parler
Enfant suis, iay la langue mue,
Hyer naquis, huy men fault aller,
Je ne fais quentre et yssue,
Rien nay meffait, mais de paoursue
Prendre engre me faulx cest le mieulx
Lordonnance de dieu ne se mue
Aussi tost meur ieune que vieulx.

Le texte anglais commence aussi par *A a a a, woorde I canot speake.*

(3) Pour ce qui est des hommes, car il y a très peu de femmes dans le *Doten Dantz.*

de sa bouche, de son crâne, de ses entrailles ou sortant de l'instrument dont il joue (1). Ces serpents manquent à la Danse Macabre, qui ne possède non plus qu'un très petit nombre d'instruments de musique, du moins comparativement à l'autre danse dont les gravures, à l'exception de trois, contiennent chacune un dessin d'instrument. Puisqu'elles diffèrent à ce point sous le rapport iconologique, il n'est guère présumable qu'elles aient été calquées l'une sur l'autre, mais on peut admettre que l'idée en a été puisée à une même source. Laquelle, dira-t-on? C'est ce que le temps seul nous apprendra. Effectivement, rien n'a pu déterminer encore si la Danse allemande que je viens d'examiner est la copie exacte d'une ancienne peinture murale, ou bien si, de même que celle d'Holbein, elle est simplement l'œuvre d'un artiste jaloux d'imiter quelques unes des sinistres allégories exposées sur les murailles pour attirer les regards du peuple et exciter sa dévotion.

La première *Danse des Morts* publiée en France est la *Danse Maçabre.* La plus ancienne édition connue de cette Danse est celle de 1485. Les images qui s'y trouvent passent pour avoir été prises des peintures murales du charnier des Innocents. Quoi qu'il en soit, elles forment ici un ouvrage bibliographique spécial. A la fin du volume, on lit au recto du feuillet : « *Cy finit la Dāse Macabre imprimee par ung nomme Guy Marchant, de morant au grāt hostel du college de Nauarre en champ Gaillart a Paris, le vint huitieme iour de septembre, Mil quatre cēt quatre vingz et cinq* (1 vol. pet. in-fol. goth., composé de deux cahiers de dix feuillets et vingt pages, sans chiffres, signatures, ni réclames. — Voy. Peignot, p. 93). » Dans cette première édition, les personnages de la ronde appartiennent tous au sexe masculin; c'est une Danse d'hommes (2). Il en est de même dans la seconde édition qui parut aussi le 7 juin 1486 chez Guyot Marchant (3). La même année, et un mois après, le 7 juillet, le libraire parisien publia la *Danse des Femmes*, vraisemblablement imitée de celle des hommes (4). Enfin la série des femmes fut jointe à la série masculine dans une édition imprimée à Lyon en 1499, mais qui n'est peut-être pas la première en ce genre. La quatrième édition de la Danse Macabre s'annonce comme étant une traduction latine faite d'après l'allemand. Elle a pour titre : *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et à Petro Desrey Trecacio quodam oratore nuper emendata* (5). *Parisiis, per magistrum Guidonem Mercatorem pro Godeffrido de Marnef*, 1490, in-fol. goth. Cette édition a jeté une grande incertitude sur l'origine de la Danse Macabre. M. Brunet, dans son *Manuel du libraire*, en annonçant cette édition, n'hésite pas à dire : « Son titre *atteste* que la Danse Macabre a été composée originairement en allemand. » J'ai traité cette question plus haut ;

---

(1) Ces serpents se montrent pourtant dans quelques tableaux de la Danse du Grand-Bâle, et Conrad Meyer s'est plu à en introduire un assez grand nombre dans la sienne.

(2) Indépendamment de l'*Acteur*, du *Roy mort* et du *squelette*, on y trouve les personnages suivants, lesquels défilent deux par deux, de manière à former deux sujets pour un seul tableau. Ainsi :

Le pape, l'empereur ; — le cardinal, le roy ; — le patriarche, le connestable ; — larcheuesque, le chevalier ; — leuesque, lescuyer ; — labbe, le bailly ; — le maistre, le bourgeois ; — le chanoine, le marchant ; — le chartreux, le sergent ; — le moine, lusurier ; — le médecin, lamoureux ; — laduocat, le menestrel ; — le cure, le laboureur ; — le cordelier, lenfant ; — le clerc, le hermite. Cette édition ne contient ni le *Dit des Trois Morts et des trois Vifs*, ni les autres pièces qui se trouvent ordinairement jointes à la Danse Macabre.

(3) Quelques personnages nouveaux étendent la série de l'édition précédente, savoir quatre squelettes formant un orchestre ; le légat, le duc ; — le maistre descole, lhomme darmes ; — le promoteur, le geôlier ; — le pelerin, le bergier ; — lhallebardie, le sot. Cette édition contient le *Dit des Trois Morts et des trois Vifs* et plusieurs autres pièces qui ne se trouvent point dans celle de 1485, et qui depuis ont presque toujours été annexées à la Danse Macabre.

(4) On n'y trouve que les gravures des trois premiers sujets. Une seconde édition, plus complète sous ce rapport, parut en 1491. Les personnages de cette Danse sont : 1° l'auteur ; 2° l'orchestre des quatre morts ; 3° la reine, la duchesse ; 4° les trois morts et un hermite ; 5° deux personnages dont un fou ; 6° la bergère, l'impotente ; 7° la bourgeoise, la femme veuve ; 8° un squelette à cheval emportant un cercueil et repoussant, avec une flèche, le diable qui le poursuit ; 9° la régente, la femme du chevalier ; 10° l'abbesse, la femme de l'écuyer ; 11° la marchande, la baillie ; 12° la jeune épouse, la mignonne ; 13° la pucelle, la théologienne ; 14° la nouvelle mariée, la femme grosse ; 15° la vieille demoiselle, la cordelière ou dévote ; 16° la chambrière, la recommandresse ; 17° la femme d'accueil, la nourrice ; 18° la prieure, la demoiselle ; 19° la femme de village, la vieille chambrière ; 20° la revenderesse, la femme amoureuse ; 21° la garde accouchée, la jeune fillette ; 22° la religieuse, la sorcière ; 23° la bigote, la sote ; 24° la reine morte.

(5) Pierre Desrey (Desray ou Desrez) était d'une ancienne famille de Troyes et vivait sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII. Il paraît que c'était un écrivain laborieux. On lui doit, outre son travail sur la Danse Macabre, une édition et continuation du *Parement et Triumphe des Dames d'Honneur*, par Olivier de la Marche, Paris, Jeh. Petit, in-4° goth. ; les *Chroniques de Monstrelet*, 1484-1496. Du reste, les vers latins de cette édition corrigée par Desrey sont les mêmes pour le sens que ceux des éditions françaises.

je n'ai donc pas besoin d'y revenir, et je renvoie le lecteur aux explications relatives à la Danse du cimetière des Innocents.

A la fin de cette première partie, le lecteur trouvera la table bibliographique des éditions de la Danse Macabre que l'on a pu découvrir jusqu'à ce jour; le chiffre élevé qu'elles atteignent prouvera combien ce sujet était goûté en France et y trouvait en tous lieux de nombreux lecteurs (1). Les éditions d'un ouvrage pouvant être suffisamment distinguées entre elles par le nom de l'imprimeur, le lieu et la date de l'impression, je n'ai pas jugé qu'il fût nécessaire de reproduire l'intitulé de chacune de celles que l'on possède de la Danse Macabre, d'autant plus, qu'à l'exception de l'édition latine citée plus haut (édition qu'on retrouve encore sous la date de 1499) et de deux ou trois autres, elles portent toujours en tête soit la *Danse Macabre*, soit la *Grand'Danse Macabre.* Il existe, comme on sait, une traduction en langue anglaise de la Danse Macabre attribuée au moine John Lydgate. Elle a été imprimée dans les ouvrages suivants : Tottel, *Fall of Princes* (1554, in-fol.); Will. Dougdale et Roy. Dodsworth, *Monasticon anglicanum* (London, 1655, 1661, 1673); Will. Dugdale, *History of St.-Paul's Cathedral in London* (London, 1648, in-fol.); Francis Douce, *The Dance of death painted by H. Holbein and engraved by W. Hollar* (1796, 1804, p. 73 : *The Dance of Macaber*, annoncée dans la dernière édition en ces termes : « *The Daunce of Machabree : « Wherein is lively expressed and schewed the state of manne, and how he is called at uncertayne tymes by » Death, and when he thinketh least thereon : made by Dan John Lydgate Monke of S. Edmunds-Bury.* »

Une autre Danse publiée à Londres sous le titre ci-après : *La Dance Machabre or death's duell by W. C.* (Colman, London, s. d., in-12), est annoncée par Ebert, n° 5677.

On ne connaît pas encore d'éditions allemandes de la Danse Macabre, si ce n'est la réimpression de la traduction latine *Chorea ab eximio Macabro*, faite par Goldast dans une compilation qui réunit cette traduction et l'ouvrage de l'évêque Roderiguez : *Speculum omnium statuum orbis terrarum, auctore Roderico episcopo Zamorensi* (Hanovriæ, 1613) (2). Quant à *La Danse Macabre, histoire fantastique du* XV[e] *siècle* par le bibliophile Jacob (Paris, Renduel, 1832, in-8°), ce n'est point une édition nouvelle de l'ancienne Danse française, mais bien un roman dont le sujet est tiré de quelques particularités de l'histoire de cette Danse.

Le détail minutieux des différentes éditions de la Danse Macabre a été fait par Peignot (*Recherches sur les Danses des Morts*, p. 93 et suiv.), par Massmann (*Literatur der Todtentänze*, p. 91 et suiv.), par Brunet (*Manuel du libraire*); j'y renvoie le lecteur.

Dans les livres d'Heures gothiques publiés en France, on retrouve souvent les sujets gravés et réduits de la ronde funèbre. J'emprunte au *Manuel du libraire* une courte notice sur les Heures gothiques imprimées, et à Massmann la table bibliographique qu'il a donnée de toutes celles qui contiennent la Danse Macabre. « Simon Vostre, libraire, dit Brunet dans son *Manuel*, fut le premier, à Paris, qui réussit à allier la » gravure à la typographie; et, avec l'assistance d'un artiste, que Papillon nomme Jolat, et celle de l'im- » primeur Philippe Pigouchet, il commença à publier, dès l'année 1486, et peut-être même deux ans plus » tôt, ces Heures si remarquables par la beauté du vélin, la qualité de l'encre, et surtout par la variété

(1) On remarquera que la ville de Troyes en Champagne, dont les presses actives approvisionnaient les foires de la France des livres les plus recherchés du peuple, fut celle qui reproduisit la Danse Macabre avec le plus de fidélité et de constance, malheureusement on ne peut dire aussi avec le plus d'art et de goût. Au milieu du siècle dernier, elle n'avait pas encore cessé de la réimprimer sous son titre primitif, annonçant seulement que le vieux gaulois en était renouvelé en langage *plus poli*, rénovation détestable et bien appropriée aux grossières images sur bois qui figurent à côté du texte. L'édition de 1641, exécutée d'après celle de 1531, est déjà fort mal imprimée, et plus pitoyables encore sont celles qui se vendent à Troyes, chez Baudot, acquéreur des fonds réunis des Oudots et des Garnier. A partir de 1729, Peignot ne les a plus jugées dignes d'une mention, et Massmann, à qui nous empruntons la table bibliographique de la Danse Macabre a fait comme lui.

(2) Un bel exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque de Strasbourg. J'ai déjà dit qu'en le parcourant j'y ai trouvé, liv. I[er], p. 99, un long chapitre sur la musique, sur ses avantages et sur ses inconvénients. Non seulement l'auteur, l'évêque Rodriguez, divise les arts libéraux, conformément à l'ancienne classification de *trivium* et *quadrivium*, et assigne à la musique le second rang parmi les sciences mathématiques dont l'ensemble forme le *quadrivium*; mais plus loin, page 179, dans un autre chapitre (chap. XV), il traite de la dignité et des prérogatives des chanteurs et des *primtiers*, de la vénération qui leur est due et de plusieurs autres objets relatifs à cette matière. Les pages 232 à 277 contiennent le *Speculum salutare Choreæ Macabri.*

» des bordures où, à des arabesques les plus agréables, à des sujets grotesques les plus singuliers, succè-
» dent alternativement des chasses, des jeux, des sujets tirés de l'Écriture sainte, ou même de l'histoire
» profane et de la mythologie, et enfin ces *Danses des Morts* imitées de la *Danse Macabre des hommes et
» des femmes*, qui était alors dans toute sa vogue, petites compositions dont on admire encore la piquante
» expression. Ces bordures, qui sont d'ailleurs plus remarquables pour le fini de la gravure que pour le
» dessin, se composaient de petits compartiments qui se divisaient, se changeaient, se réunissaient à vo-
» lonté, selon l'étendue et le format du volume où elles devaient figurer; en sorte que tout en employant
» presque toujours les mêmes pièces, il était cependant si facile de donner aux différentes éditions qu'on
» publiait une apparence de variété, qu'à peine en trouve-t-on deux qui se reproduisent exactement page
» pour page. Les grandes planches destinées à recevoir l'embellissement de la peinture sont en général
» moins terminées que les petites, mais on y reconnaît toujours un même faire. Les Heures de Simon
» Vostre furent bien accueillies, et ce qui le prouve, c'est que d'autres libraires cherchèrent à les imiter,
» et y parvinrent avec plus ou moins de bonheur. A cette époque parurent donc des productions du même
» genre chez Ant. Vérard, déjà si célèbre par la publication de ses grands volumes de chroniques, de romans
» de chevalerie, etc., chez Thielman Kerver, chez Gilles et Germain Hardouin, chez *Eustace* et chez
» d'autres. C'est ainsi que la fabrication des Heures devint une industrie toute parisienne, ou du moins
» on ne la cultiva nulle part avec autant de succès qu'à Paris. C'est ainsi que pour cet objet la France tout
» entière, une partie des Pays-Bas et l'Angleterre elle-même, demeurèrent pendant assez longtemps tri-
» butaires des presses de la capitale. » Suit dans Brunet le catalogue des livres d'Heures, classés d'après le nom des imprimeurs et décrits avec soin. Je remplace ici cette nomenclature par la table bibliographique de Massmann. (Voy. à la fin de cette première partie, tabl. III.)

En 1538, à Lyon, un an après la publication dans cette ville d'une nouvelle édition de la Danse Macabre due au libraire Pierre de Sainte-Lucie, surnommé *le Prince*, parut, chez un autre libraire, un ouvrage avec gravures sur bois intitulé : *Les Simulachres et Historiees faces de la Mort, avtant elegammēt pourtraictes que artificiellement imaginees. A Lyon, soubz l'escu de Coloigne, MDXXXVIII* (à la fin on lit : *Excvdebant Lvgdvni Melchior et Gaspar Trechsel fratres*, 1538); pet. in-4 de 4 ff. prélimin., et 48 ff. Cet ouvrage renferme 41 figures représentant une *Danse des Morts*. Au haut de chaque planche, on lit un texte latin extrait de la Bible et analogue au sujet; au-dessous sont imprimés quatre vers français qui les expliquent. Quelle est, se demande-t-on, cette Danse des Morts? Une reproduction de la Danse Macabre? Non. Une copie de la Danse de Bâle ou de quelque autre Danse murale de la Suisse ou de l'Allemagne? Pas davantage. C'est, disons-le sur-le-champ, une œuvre originale présentant, sous des formes plus pures et plus artistiques, une nouvelle interprétation du lugubre sujet traité dans les tableaux gothiques des anciens monuments avec rudesse et naïveté. C'est, en un mot, ce qu'on peut appeler à bon droit la Danse des Morts de la Renaissance. Quoique nous ayons dit qu'il s'agissait d'une œuvre originale, c'est-à-dire d'une composition nouvelle sur un sujet déjà vieux, mais que le talent devait rajeunir, on comprend sans peine que l'artiste qui l'exécuta ait plusieurs fois reporté sa pensée, pendant la durée de son travail, sur les anciens monuments qui avaient mis, longtemps avant qu'il y songeât lui-même, ce sujet en vogue. Or dans le siècle où il vivait, la Danse Macabre, loin d'être oubliée en France, s'y réimprimait encore chaque jour, et la Danse de Bâle commençait à exciter l'admiration universelle. Ni l'une ni l'autre ne pouvaient donc lui être inconnues, surtout la dernière, qui appartenait à une ville où s'écoulèrent, dit-on, les premières années de sa vie, et où plusieurs même veulent qu'il soit né (1). Cet artiste, dont nous n'avons pas encore fait

(1) Bâle et Augsbourg se disputent l'honneur d'avoir servi de berceau à Holbein. Ce qu'il y a de certain, c'est que le père de cet artiste, peintre lui-même, était né à Augsbourg. Vers 1498, il quitta cette ville, traversa quelques parties de la haute Allemagne, séjourna au pied du Taunus, à Grunstadt et enfin s'arrêta à Bâle. Il fut le chef d'une jeune et intéressante famille : Ambroise Holbein, considéré comme l'aîné de ses fils, Valérius Holbein peut-être le cadet, Hans Holbein, surnommé le jeune, sans doute parce qu'il était le dernier. Ces enfants du vieux citoyen d'Augsbourg embrassèrent la profession de leur père; ils s'y distinguèrent par un talent précoce et illustrèrent la ville de Bâle. Qu'ils soient nés dans cette ville ou à Augsbourg ou à Grunstadt, c'est ce qu'on n'a

connaître le nom, n'est autre que le célèbre Hans Holbein, au sujet duquel Henri VIII, roi d'Angleterre, dit un jour *qu'il pouvait bien faire de quatre paysans quatre comtes, mais non de quatre comtes un seul Holbein* (1). Les œuvres de cet artiste, ses dessins comme ses tableaux, sont très estimés des connaisseurs. De tout temps les plus grands maîtres ont rendu justice à son talent. Sa Danse des Morts excitait particulièrement l'attention de Rubens, qui se plaisait à l'étudier et à en exécuter lui-même des copies (2). Mais sait-on où furent faits les dessins originaux? Est-ce à Bâle, est-ce à Londres? A vrai dire, on l'ignore. D'après le costume et le caractère de quelques unes des figures qui s'y présentent, on a présumé qu'ils dataient du séjour qu'Holbein fit en Angleterre; mais cela n'a pas été prouvé (3). Quoi qu'il en soit, ces dessins y furent retrouvés par Wenceslas Hollar dans une collection que Coxe croit avoir été celle d'Arundel. Ils parvinrent, on ne sait comment, dans le cabinet de M. Crozat, qui fut vendu en 1771. Le prince de Gallitzin en fit l'acquisition, et quelques uns assurent qu'ils sont à présent en la possession de l'empereur de Russie. L'édition de Lyon, que nous avons citée plus haut, ne peut être considérée comme la première des dessins d'Holbein. Ceux-ci furent publiés pour la première fois vers 1530 sur des feuilles imprimées d'un seul côté avec une inscription en allemand au haut et au bas, format in-8, sans date ni lieu d'impression, et vraisemblablement sans titre (4). Celui que porte l'édition de Lyon est probablement de l'invention des libraires Trechsel, à moins qu'il n'ait été imaginé par l'auteur des quatrains en langue française joints à cette édition, lequel était aussi un libraire, un savant libraire de Paris, Gilles Corrozet, né en 1510, mort en 1568. Papillon (*Traité de la gravure en bois*), Rumohr (*Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen*, Leipsig, 1836), ont prétendu qu'Holbein avait dessiné sur bois et gravé lui-même les dessins de sa Danse (5) : opinion que Jansen (*Origine de la gravure*, t. Ier, p. 119), Bartsch (*Le Peintre graveur*, t. VII, p. 19 et suiv.) et quelques autres ont combattue avec assez de fondement. En effet, le monogramme HL qui se voit à l'estampe de la Princesse (d'autres l'appellent la Duchesse) semble prouver que les gravures sont de Hans Lutzelburger, surnommé Franck, artiste qui vivait à Bâle au commencement

---

pu savoir jusqu'ici. Dans le registre de la corporation des peintres de Bâle, on trouve deux passages qui fournissent de nouvelles données sur cette question. A l'année 1517, on lit que le jour de Saint-Mathieu, Ambroise Holbein, peintre d'Augsbourg, étant dans sa dix-septième année, fut reçu membre de la corporation et qu'il jura d'en observer les règlements, comme tous ses collègues s'y étaient engagés. A l'année 1520, on lit encore : *Item la corporation, le dimanche qui précéda la Saint-Michel, reçut le peintre Hans Holbein, âgé de dix-sept ans.* Si Hans Holbein avait dix-sept ans en 1520, il est donc né en 1503, et non pas en 1498, ni en 1495, encore moins en 1489, comme d'autres le prétendent.

(1) Hippolyte Fortoul, *La Danse des Morts dessinée par Holbein*, p. 134. Rapporté quelque peu différemment dans Moreri, où l'on trouve qu'un grand seigneur de la cour d'Angleterre ayant été rudoyé par Holbein, en porta sa plainte au roi; mais le roi, au lieu de donner satisfaction au susceptible courtisan, se contenta de répondre qu'il lui serait plus facile de faire sept comtes de sept paysans qu'un seul Holbein de tant de comtes.

(2) « En traitant ce sujet, il (Holbein) a déployé une richesse d'imagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de grouper les figures, et tant d'esprit dans leur exécution, que Rubens se plaisait à étudier ces dessins avec une attention particulière et ne dédaigna pas d'en faire lui-même des copies. » (Coxe, *Lettre sur la Suisse*, trad. par M. Ramond, t. II, p. 309-311, édit. de 1782.) C'est ce qui a fourni à quelques écrivains le prétexte d'avancer étourdiment que Rubens était l'auteur de la *Danse de Bâle*.

(3) Suivant M. Peignot et quelques autres, il arriva à Londres en 1520, âgé de vingt-deux ans. Holbein se serait donc rendu en Angleterre l'année même de sa réception dans le corps des peintres de Bâle. Cela n'est guère probable. Toujours est-il qu'il aurait eu à cette époque dix-sept ans et non pas vingt-deux ans. On a reporté avec plus de raison son départ de Bâle à l'année 1526. C'est, d'après Moreri, le comte d'Arundel qui l'engagea à faire ce voyage. Holbein, protégé, dit-on, en Suisse, par Erasme dont il avait orné les productions littéraires, trouva, en Angleterre, d'autres protecteurs non moins illustres, entre autres le chancelier Thomas Morus et le roi lui-même, qui le logea à Whitehall et lui donna des appointements annuels de 30 livres sterling.

(4) Les gravures tirées sur des feuilles séparées, et non réunies en corps d'ouvrage, sont au nombre de quarante (hautes de deux pouces, quatre lignes et demie, sur un pouce dix lignes de largeur) et disséminées dans les cabinets d'estampes. On en trouve des séries plus ou moins nombreuses, mais bien rarement de complètes. Toutefois on cite comme atteignant le chiffre de quarante planches, les collections de la bibliothèque de Bâle en Suisse, de William Young Ottley en Angleterre, et du cabinet du roi à Berlin. M. Brunet, dans son *Manuel*, blâme les auteurs qui ont avancé trop légèrement, selon lui, que ces premières épreuves dataient de 1530. Cependant M. Massmann tient à cette date, et fait remarquer que les premières gravures de la Danse d'Holbein figurent dans des ouvrages qui ont paru avant l'an 1538, témoin celui que publia Jacob de Liesvelt, à Anvers en 1535. C'est cette année-là aussi qu'Albrecht Glockendon de Nuremberg imita deux sujets de la Danse d'Holbein pour en orner le livre de prières des ducs de Bavière.

(5) Ainsi que tous ceux qu'il composa sur des sujets de l'Ancien Testament.

du xvi° siècle (1). Mais parce qu'on refuse à Holbein l'honneur d'avoir gravé lui-même son œuvre, ce n'est pas une raison pour le déclarer à peu près étranger à la composition de cette Danse des Morts, comme l'a fait Douce, et d'après lui M. Brunet dans son *Manuel du libraire.* Ce qui a jeté du doute sur cette partie de la question, c'est un passage singulier de l'épître dédicatoire des Simulachres, publiés en 1538 chez les frères Trechsel, à Lyon (2). Dans ce passage, que M. Leber a signalé, l'éditeur (les Trechsel, peut-être), ou l'auteur anonyme de la dédicace, exprime ses regrets sur la mort de *celuy qui nous a icy imaginé de si élégantes figures.... et qui ne peut parachever plusieurs autres figures jà par lui tracées* (3). Or cela ne peut s'entendre d'Holbein dont la vie s'est prolongée jusqu'en 1554 ; mais Ottley *(Enquiry into the origin and early history of engraving*, II, p. 759) veut qu'il s'applique, non pas à celui qui a fait les dessins, mais à celui qui les a gravés. M. Hippolyte Fortoul, de son côté, suspecte la bonne foi et la franchise de l'écrivain qui traça les lignes rapportées ci-dessus, et présume que cette *déploration* sentimentale sur la mort du peintre n'est qu'un artifice de rhétorique employé pour démontrer le pouvoir de la Mort sur les hommes les plus illustres, ou bien pour justifier l'omission de quelques dessins, entre autres de celui qui représente le *charretier froissé et espaulti soubs son ruiné chariot,* dessins qu'il n'avait peut-être pu se procurer, et qu'il a trouvé commode de dire inachevés par suite de la mort de l'artiste (4). Douce, ayant contesté à Holbein l'invention de la Danse dont nous parlons, devait naturellement songer à lui chercher un remplaçant. Mais son choix, il faut en convenir, n'a pas été heureux, et c'est sur un nom tout à fait obscur, ou du moins inconnu dans l'histoire de l'art, qu'il s'est fixé. Selon l'écrivain anglais, un certain Reperdius, artiste que dans une pièce de vers latins le poëte Bourbon a mis en parallèle avec Holbein (5), serait l'auteur des dessins des *Simulachres de la Mort* restés inachevés, et Holbein en aurait donné plus tard la suite. M. Hippolyte Fortoul croit que le poëte qu'on vient de nommer n'a composé ces vers que pour flatter quelque vanité provinciale aujourd'hui tout à fait oubliée. Ce qui donne du poids à cette conjecture, c'est que Nicolas Bourbon lui-même, dans ses ouvrages, attribue clairement les images de la Mort au peintre de Bâle :

DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.

Dùm Mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tantâ arte Mortem retulit, ut Mors vivere

---

(1) Il se peut que, faute d'un examen attentif, on ait pris les lettres HL, liées ensemble, pour le monogramme d'Holbein, qui a toujours signé son nom par un H et un B également liés.

(2) Cette épître, adressée à Jeanne du Touszelle, abbesse du couvent de Saint-Pierre à Lyon, est écrite de ce style prétentieux et recherché qu'affectionnèrent les beaux esprits de la Renaissance, et que Pontus de Thiard, dit Solitaire second, l'une des étoiles de la pléiade, nous montre, dans ses œuvres, déjà passé à l'état de phœbus et de galimathias. L'auteur de l'épître dédicatoire des Simulachres faisant montre de son mépris pour les anciennes éditions gothiques qui n'étaient plus dignes des lecteurs raffinés du xvi° siècle, dit d'un ton de pédant : « *Cessent hardyment les antiquailleurs et amateurs des anciennes images de chercher plus antique antiquité.* Pour lui, il donnait à son public *diverses tables de mort non painctes, mais extraites de l'Escriture saincte, colorées par Docteurs ecclésiastiques, et ombragés par philosophes.* On voit d'après ces paroles que les simulachres sont bien nommés la *Danse des Morts de la Renaissance.*

(3) « Très grandement vient à regréter la mort de celuy qui » nous a icy imaginé de si élégantes figures (de la Mort), avançantes autant toutes les patronnés jusqu'icy comme les paintures » de Appelles ou de Zeusis, surmontent les modernes, car ses » histoires funebres, avec leurs descriptions sévèrement rimées » aux advisants donnent telle admiration, qu'ils en jugent les mortz » y apparoistre très vivement, et les vifs très mortement repré- » senter. Qui me faict penser que la mort craignant que cet excel- » lent painctre ne la paignist tant vifve, qu'elle ne fut plus crainte » pour mort, et que pour cela luy même n'en devint immortel, » que a cette cause elle lui accéléra si fort ses jours qu'il ne peult » parachever plusieurs aultres figures, jà par luy tracées; mesme » celle du charretier froissé et espaulti soubs son ruiné charriot, » les roes et chevaulx duquel sont là si epouvantablement trezbu- » chez qu'il y a autant d'horreur à veoir leur précipitation, que de » gaie à contempler la friandise d'un mort, qui furtivement succe » avec un chalumeau le vin du tonneau effondré. » (*Les Simula- » chres et Historiées faces de la Mort*, épît. déd.)

(4) Suivant M. Hippolyte Fortoul, il existe une preuve assez convaincante que l'auteur de la dédicace n'avait pas sous les yeux ces dessins inachevés lorsqu'il les décrivait. On peut voir, en effet, dans la gravure des Simulachres qui représente le charretier, que ce n'est point celui-ci, mais le cheval qui *est froissé et espaulti soubs le ruiné chariot.*

(5) Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat à Britanniâ.
Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliæ.

L'auteur de ces vers, Nicolas Bourbon, type du poëte du xvi° siècle, l'un des flatteurs d'Erasme, l'ami de Rabelais, était né en 1503, à Vandœuvres, près de Langres. Il visita l'Angleterre, s'y rencontra avec Holbein qui fit son portrait et revint à Lyon, où, selon toute probabilité, il avait déjà résidé auparavant. C'est dans cette ville qu'il publia ses poésies latines en 1538, l'année même de l'impression des *Simulachres.*



Videatur ipsa : et ipse se immortalibus
Parem diis fecerit, operis hujus gloriâ (1).

Après cela, si l'on conserve encore des doutes, on pourra éclairer son jugement par la lecture des ouvrages où cette question est longuement discutée avec des preuves pour ou contre, qui, espérons-le, réussiront un jour à clore le débat (2). En 1542, une édition latine, considérée comme la troisième des *Simulachres*, parut sous le titre ci-après : *Imagines de Morte et epigrāmata, è gallico idiomate à Georgio Aemylio in latinū translata; his accesservnt medicina animæ, tam iis qui firma, quām qui aduersa corporis valetudine præditi sunt maximē necessaria*, etc. *Lvgdvni sub scuto Coloniensi, apud Joannem et Franciscum Frellonios fratres*, 1542, in-8 (3). Ce Georgius Aemylius, qui traduisit le texte de Corrozet et qui est nommé dans le titre ci-dessus, était le beau-frère de Luther. D'autres éditions suivirent celles que nous venons d'indiquer ; jusqu'en 1547, il y en eut encore trois en latin (4) publiées par Franz et Johann Frellon ; de 1547 à 1574 quatre en latin, trois en français et une ou deux en italien (publiées par Jean Frellon) (5). Telles sont les éditions originales des dessins d'Holbein. Le titre qu'elles portent n'implique aucune relation entre cette Danse et les peintures de Bâle. Comment est-on venu à les rapprocher si bien qu'on ait fini par ne plus pouvoir les distinguer? C'est, il faut le dire, en ajoutant foi aux suscriptions mensongères que les éditeurs Hulderich Frölich (6) et Konrad et Joh. Jacob. Mechel imaginèrent pour leurs publications mixtes qui se composent de la suite plus ou moins complète des gravures d'Holbein, jointe à quelques gravures copiées de la Danse murale du Grand-Bâle et de quelques autres encore empruntées soit à la Danse de Berne (peinte par Nicolas Manuel), soit à d'autres Danses allemandes (7). La première édition faite d'après ce système date de 1588. Elle a pour titre : *Zwen Todtentäntz Deren der eine zu Bern dem Anderem Ort Hochloblicher Eydtgnoschafft zu sant Barfüssern : Der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschafft auff S. Predigers Kirch-Hof mit Teutschen Versen, darzu auch die Lateinischen kommen, ordenlich sind verzeichnet... Mit schönen und zu beyden Todentäntzen dienstlichen Figuren, allerley Ständt und Völcker gebreuchliche Kleydung abbildende, gezieret... Jetzt erstmals in Truck verfertigt ; Durch Hulderichum Frölich Plavensem, jetzt Burger zu Basel*, in-4 (8).

---

(1) Nic. Borbonii, *Nugæ*, Ed. Lugd. 1538, fol. 427. (Voy. Peignot, *Recherches*.)

(2) C. Fr. von Rumohr, *Hans Holbein der Jüngere*, etc. Leipsick, R. Weigel, 1836, in-8°. Douce, *The Dance of Death*, London. Ce dernier croit que Bourbon ou Borbonius a fait allusion à une peinture du palais de Whitehall que les Anglais ont voulu attribuer à Holbein, mais dont l'existence est plus que douteuse.

(3) Ce titre est la traduction de celui que Frellon avait donné à son édition française de 1542 (la seconde des *Simulachres*), et qui était conçu en ces termes : *Les Simulachres et Historiees faces de la Mort contenant la médecine de l'âme, utile et nécessaire non seulement aux malades, mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle. D'avantage, la forme et maniere de consoler les malades. Sermon de sainct Cécile Cyprian, intitulé, De mortalitate. Sermon de S. Jan Chrysostome, pour nous exhorter à patience : traictant aussi de la consommation de ce siècle, et du second aduement de Iesus-Christ, de la ioye éternelle des iustes, de la peine et damnation des mauuais. Et austres choses necessaires à vn chascun chrestien pour bien viure et bien mourir.* A Lyon, *à l'Escu de Cologne, chez Jean et François Frellon, frères.* 1542. In-8°. Cette médecine de l'âme contenue dans les Simulachres, *utile*, dit-on, *et nécessaire non seulement aux malades, mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle*, va de pair, comme titre, avec la *Seringue spirituelle pour les âmes constipées en dévotion*, par un missionnaire.

(4) L'une des éditions qui ont paru en 1545 offre cette particularité qu'elle contient douze gravures de plus que les éditions antérieures, ce qui porte désormais le nombre total des sujets de la Danse d'Holbein à cinquante-trois. Dans ce nombre figurent les groupes d'enfants joints, on ne sait trop pourquoi, à cette danse et qu'on y a toujours conservés depuis. On ignore si ces gravures ajoutées sont d'Holbein, mais on s'accorde à dire que quelques unes d'entre elles méritent de lui être attribuées.

(5) Avec le même titre que les éditions françaises et latines de 1542, *Simulachri, historie e figure de la Morte, la medecina de l'anima*, etc. In Lyone, appresso Giovan Frellone, 1549.

(6) Hulderich Frölich, citoyen de Bâle, mourut dans cette ville le 3 février 1610. Il était de son naturel enclin à tromper le public, car il voulut s'attribuer la traduction en vers latins de la Danse de Bâle, tandis que ces vers se trouvent déjà dans *Caspari Laudismanni Decennalia mundanæ peregrinationes.* (Voy. *Fabricii Bibl. med. et inf. lat.* 83), et dans un autre ouvrage du même, *Consilium integrum et perfectum de exoticis linguis gallica et italica recte et eleganter addiscendis et ad usum transferendis*, où Laudismann, p. 123, s'en déclare l'auteur. Frölich s'est contenté de faire quelques changements à cette traduction latine, et il osait appeler cela *transferre* et *redigere*.

(7) On remarque dans la suite des gravures de l'édition de Frölich différentes signatures ou monogrammes, comme GS. DH. HW. HIW.

(8) Cette compilation renferme trente-six gravures qui se rapportent à la Danse d'Holbein, quatre à celle des tableaux du Grand-Bâle, quatre autres à celle de Berne.



Une seconde édition du même ouvrage fut publiée en 1608; Johann Conrad de Mechel en fit paraître encore une autre en 1715, et commit, selon moi, une supercherie beaucoup plus condamnable que celle de son prédécesseur, en donnant à cette édition un titre qu'il savait appartenir à la suite des tableaux du cimetière de Bâle gravée et publiée par Mérian (1). De là successivement une confusion entre les deux ouvrages, confusion que le nombre des réimpressions et des éditions faites des deux parts accrut singulièrement, et qui réussit à perpétuer jusqu'à nos jours (2), parmi les curieux, les voyageurs et les habitants de Bâle eux-mêmes, la notion inexacte que Holbein était l'auteur de la Danse murale du cimetière des dominicains. Les autres copies sur bois, où le travail de ce peintre célèbre est reproduit avec plus ou moins d'art et de fidélité, sont celles de Vaugris, publiées à Venise depuis 1545 (ou 1546) jusqu'en 1677 (3); celles des Denecker, publiées de 1544 (ou 1542) jusqu'en 1561 à Augsbourg, en 1572 à Leipsig et en 1581 à Saint-Gall (4); celles d'Arnold Birkmann et de ses héritiers, publiées à Cologne et à Anvers de 1555 à 1637 (neuf éditions avec texte latin); celles qui durent paraître à Cologne sans indication de lieu, et environ de 1557 à 1575 (avec un texte allemand de Caspar Scheyt de Worms); celle qui fut publiée à Prague en 1563 avec un texte en langue bohême, et enfin, à une époque plus récente, les éditions anglaises de Bewick (annoncées d'abord chez Court, à Londres, en 1789; ensuite chez Wright, en 1825),

---

(1) Il en avait déjà paru plusieurs éditions depuis 1621.

(2) On ne saurait croire combien l'esprit de spéculation est préjudiciable aux intérêts de la science. Un libraire de Bâle, nommé Maehly-Lamy, voulant sans doute faire concurrence aux éditeurs des planches de Mérian, vend audacieusement au public, pour une copie fidèle de l'ancienne Danse du cimetière des dominicains, une mauvaise petite brochure qui n'est autre chose qu'une copie de la Danse des frères Mechel contenant les gravures d'Holbein. J'ai acheté moi-même à Bâle, chez ce libraire, un exemplaire de cette brochure dont le titre est absolument semblable à celui des anciennes éditions des frères Mechel. *Der Todten-Tanz wie derselbe in der Weitberühmten Stadt Basel... zu sehen ist*, ou, en français: *La Danse des Morts, miroir de la nature humaine, telle qu'elle se voit* (telle qu'elle se voit ! il y a quarante-quatre ans qu'elle est détruite) *non sans une utile admiration dans la célèbre ville de Bâle*. Bâle, chez Maehly-Lamy, éditeur, 1843. On peut penser que ce titre mentait déjà suffisamment et qu'il n'était pas nécessaire d'y rien ajouter. Point du tout : l'éditeur, dans un Avant-Propos, où il annonce qu'il veut expliquer le but et la valeur de son édition, et où il entreprend de donner quelques éclaircissements historiques sur la Danse de Bâle, ne craint pas d'avancer que les planches qu'il offre au public sont les premières et les plus exactes copies de la célèbre Danse des Morts, *telle qu'elle était originairement*. Il est impossible de pousser plus loin une supercherie bibliographique. Mais comme le libraire suisse pense que les travaux du savant Massmann ont bien pu faire connaître de par le monde l'ouvrage de Mérian, et qu'il est de son intérêt d'assimiler cet ouvrage au sien afin que l'un, au besoin, passe pour l'autre, il s'empresse d'ouvrir une parenthèse et de déclarer qu'une autre copie, mais seulement faite vers le milieu du XVIIe siècle, a été publiée par l'habile graveur sur cuivre, *Mathieu Mérian*; puis, la conscience en repos, après avoir fait cette belle déclaration, il signe : *l'éditeur* : MAEHLY-LAMY. Alors on tourne le feuillet et on lit: *Danse des Morts de la ville de Bâle, au cimetière des Prédicateurs*. Les étrangers, sur la foi de ce titre, parcourent le livre et s'imaginent avoir sous les yeux les anciens tableaux de la vieille peinture murale. Cependant, un beau jour, les gravures d'Holbein leur tombant sous la main, ils sont tout étonnés d'y retrouver les sujets qu'ils se figurent avoir été ceux de la Danse de Bâle. En conséquence ils font ce raisonnement : « Si la Danse que m'a vendue M. Maehly-Lamy est la copie de la Danse du cimetière des Prédicateurs, et si les gravures que j'examine en ce moment sont bien de la main d'Holbein, il faut donc qu'Holbein soit l'auteur de la Danse bâloise, quoi qu'en dise ce même M. Lamy. » Ecrivons donc dans nos impressions de voyages : *L'une des curiosités de Bâle* qui mérite le plus de fixer l'attention des étrangers, *est la célèbre Danse des Morts peinte au cimetière des Prêcheurs par l'illustre Holbein*.

(3) Vincent Vaugris (Valgrisius), imprimeur français établi à Venise, et dont l'enseigne et la marque (le portrait d'Erasme) semblent indiquer qu'il avait de fréquentes relations avec Bâle. Dans l'édition de 1545, la première de Vaugris, on trouve encore le monogramme de Hans Lutzelburger H., mais la lettre L y est plus petite que dans l'original.

(4) Ces éditions prêtent à d'intéressantes remarques pour l'histoire de la satire religieuse au moyen âge. Holbein, qui avait embrassé les idées de la réforme, a placé près du pape, dans la gravure consacrée au successeur de saint Pierre, deux diables ailés dont l'un est représenté voltigeant et tenant déroulé une charte sur laquelle on distingue des lignes tremblées imitant l'écriture. Dans la première édition de Jobst de Necker (Augsburg, 1544), au lieu d'un simple griffonnage illisible, cette charte contient distinctement les mots : *Ve tibi corona superbia mea*. Le texte y ajoute cette rude apostrophe du squelette au saint-père : « Toi, pape, vrai antechrist, tu veux être un dieu sur la terre et tu n'es qu'une vile créature. » Dans les éditions qui parurent postérieurement, y compris celle de Saint-Gall (1581), les deux diables disparurent et le texte reçut des modifications qui en adoucirent le sens. Dans une des copies de Vaugris, de la Danse d'Holbein avec gravures (*Discorsi morali dell' eccellente S. Fabio glissenti contra il dispiacer del morire*, Venetia, Domenico Farri, 1596), le diable qui vole auprès de la figure du pape a été pareillement supprimé. Cette invention d'Holbein fut, dit-on, un sujet de scandale pour les partisans de Rome. Un exemplaire des *Icones mortis* (Bâle, 1554) que possédait Hollar portait les mots suivants tracés par une main dont l'écriture devait dater du XVIIe siècle : *Iste liber est prohibitus*, ce livre est prohibé. Cet exemplaire avait appartenu, en 1588, au prieur de la Sainte-Croix d'Augsbourg, Wolfgang Andreas Rem a Ketz.

et celles de Bonner et de Byfield dans la Danse publiée par Douce (London, chez Pickering, 1833) (1). Quant aux copies exécutées sur cuivre, on doit citer celle d'Eberhard Kieser, en cinq éditions, publiées à Francfort-sur-le-Mein, de 1617 à 1638; celle de Strauch et Kohl, publiée en 1647 (chez Paul Furst, à Nuremberg); celle d'un anonyme, publiée à Leybach et à Salzburg, en 1682, chez J.-Bapt. Mayr., sous le titre suivant : *Theatrum Mortis humanæ tripartitum*, avec un texte de Joh. Weichard Valvasor; celle du célèbre graveur bohémien Vinceslas Hollar, publiée à Londres, avec texte anglais, en dix éditions, de 1647 à 1816; celle de David Deuchar, avec texte anglais, en trois ou quatre éditions publiées à Edimbourg et Londres, à partir de 1788; celle de J.-R. Schellenberg, qui parut sous ce titre : *Le Triomphe de la Mort*, comme première partie des œuvres de J. Holbein, éditées par Ch. v. Mechel, en 1780; enfin celle de Frenzel, publiée avec un texte de Ludwig Bechstein, chez Leo, à Leipsig, en 1831. La gravure sur pierre a aussi reproduit l'œuvre d'Holbein. La copie la plus fidèle obtenue par l'emploi de ce procédé est d'un artiste distingué de Munich, professeur à l'Académie des beaux-arts de cette ville, M. J. Schlotthauer. Elle a paru en 1832, à Munich, avec un texte par Schubert et des éclaircissements historiques par Massmann. C'est cette copie que M. Fortoul a fait connaître en France dans l'ouvrage qui a pour titre : *La Danse des Morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer, professeur à l'Académie de Munich, expliquée par Hippolyte Fortoul, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse*. Paris, chez J. Labitte. Enfin, en 1835, Hellmuth, à Magdebourg, a aussi donné la Danse des Morts d'Holbein en une suite de lithographies de plus grande dimension, exécutées d'après les gravures de Denecker.

N'oublions pas d'ajouter à ces nombreuses copies des *Simulachres* la suivante, qui fut l'œuvre d'un médecin hollandais, Salomon van Rusting. Elle a pour titre : *Het Schouw-Toneel des Doods door Salomon van Rusting*, *med. doct.*, *Amsterdam*, *by Jan ten*, Hoorn 1707, in-8. Il en a été fait plusieurs éditions, deux encore à Amsterdam en 1726 et 1741, et une à Nuremberg avec un texte allemand du pasteur George Meintel (2).

A la suite de ces copies, viennent se placer les imitations, c'est-à-dire les Danses des Morts *à la manière* d'Holbein. On doit principalement distinguer les suivantes :

Rudolf Meyers Todten-Dantz, Ergäntzet und herausgegeben Durch Conrad Meyern Malern in Zürich, In Jahr 1650. *Getruckt zu Zürich bey J.-J. Bodmer*, 1650, in-4 (3). (La Danse des Morts de Rodolphe Meyer, complétée et mise au jour par Conrad Meyer, peintre à Zurich, l'an 1650. Imprimée à Zurich, chez J.-J. Bodmer, 1650). Cette Danse, dont le titre qui précède indique la première édition, a été réimprimée plusieurs fois de 1650 à 1704. A la fin se trouve un supplément intitulé : *Anhang dess Todtendantzes, In acht erbaulichen Sterbgesängen;* il contient huit chants sur la mort, mis en musique et notés à quatre parties sur des mélodies de psaumes.

---

(1) M. Massman (*Literatur der Todtentänze*, *Leipzig*, O. Weigel, 1840, p. 29) cite une copie de la Danse d'Holbein exécutée sur bois, à Strasbourg, en 1549; mais il ne la connaît que par l'existence dans la collection de M. Wilhem Haas, conseiller à Bâle, de plusieurs tailles de bois préparées, sans doute, pour cette édition, et contenant les planches 6, 7, 13, 14, 16, 23, 31, 34, 37, 38, 39. M. Heitz, libraire à Strasbourg, dont l'imprimerie est une des plus anciennes qui existent, et date des premiers temps de la typographie, m'a montré, il y a un an, une taille sur bois dont il ne connaissait pas l'origine et qui n'est autre chose qu'une reproduction de la gravure de la Danse d'Holbein qu'on a coutume d'intituler le *Triomphe de la Mort*. C'est celle qui représente une réunion de squelettes jouant de toutes sortes d'instruments, et qui dans un grand nombre d'éditions, notamment dans celle de Bâle (*Icones mortis*, 1544), se trouve être la cinquième. Peut-être la petite planche sur bois qu'en possède M. Heitz était-elle destinée, comme celle du conseiller de Bâle, à l'édition de Strasbourg de 1549 : ce qui donnerait lieu de le penser, c'est qu'elle se rapporte entièrement au format de cette édition que M. Massmann indique comme un petit in-8° ou un in-12. Cela, du reste, pourra être facilement éclairci, si l'on veut.

(2) Il faut remarquer que toutes les gravures de la Danse de Rusting ne sont point tirées de l'œuvre d'Holbein. Je doute que M. Massmann ait examiné attentivement l'édition de 1707, dont je possède un exemplaire, et ce qui me le fait supposer, c'est que, contrairement à son habitude, il n'est point exact dans le relevé du titre. Ce titre est le même que celui de l'édition de 1726. Ainsi, au lieu de *Schouwtonel des Dodts mit platen*, Amsterdam, O. J. H. (Voy. *Literatur der Todtentänze*, p. 53), il faut lire : *Het Schouw-Toneel des Doods ; waar op na't leeven vertoont wort*, etc.; le reste comme dans l'édition de 1726, mentionnée par Massmann, p. 54, à l'exception des mots *Twede Druck* (*seconde édition*).

(3) Et aussi sous ce titre : STERBENSSPIEGEL, *Das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Staend' und Geschlechter.*



Massmann a porté la Danse des frères Meyer sur sa liste des éditions et des copies de la Danse d'Holbein (voy. ci-après les tables bibliographiques) ; bien qu'il eût été plus rationnel, je crois, de ne l'y point admettre, car elle ne contient pas une seule planche qui soit proprement une copie de l'œuvre d'Holbein.

Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier von J.-R. Schellenberg. Winterthur, bey Heinrich Steiner, 1785, in-8 (*L'ami Heinz*, représentations à la manière d'Holbein, par J.-B. Schellenberg. Winterthur, 1785, in-8). Il en a paru une nouvelle édition à Manheim, en 1803, avec un texte en vers et en prose de J.-L. Musaeus.

Taschenbuch zum nutzen und Vergnügen fürs Jahr 1792, *mit Kupfern von Chodowiecky. Lauenburg, bey John Georg. Berenberg*, in-16 (Almanach utile et agréable pour l'année 1792, avec des gravures de Chodowiecky. Lauenburg, chez Joh. Georg. Berenberg, in-12 ou in-16).

Voyages pour l'éternité, service général des omnibus accélérés, départ à toute heure et de tous les points du globe, par J. Grandville, in-4 obl.

Il existe encore beaucoup d'autres productions inspirées par la Danse d'Holbein ou par d'autres monuments du même genre, telles que la *Danse des Morts du Père Abraham*, donnée à Bruxelles en 1730 (67 planches gravées sur cuivre, in-12) ; une Danse hollandaise publiée par Abraham Allard, et imprimée à Amsterdam dans le commencement du XVIIIe siècle, par Carel Allard, sous le titre suivant : *Der standvaftige Monarchye des Doods en de zieltoogende Mars in Europa ; Tot vermeltiging der betrachte Vyfde Monarchye in't Christenryk... Alle door Nederduitse Versen, en Latynse Epigrammata verklaard, en op deze tyd, als ook geestelyck toegepast door Abraham Allard. Gedrukt to Amsterdam, by Carel Allard, op den Dam met Privilegie van de E. G. M. H. Staaten van Holland en Vestvriesland.* Une autre Danse du XVIIIe siècle, anonyme, publiée d'abord en 1753, chez Mangold, à Passau, puis à Linz, chez Ilger (52 estampes de Mich. Rentz, in-folio) ; une Danse des Morts, en langue italienne, publiée en 1671, à Milan, d'après les dessins du P. Giov. Batista Manni de la compagnie de Jésus, et tirée des œuvres d'un autre révérend père jésuite nommé Gio. Eusebio Neiremberg (1).

Plusieurs opuscules, qui ont la même allégorie pour objet, ont paru sous divers titres, mais je ne crois pas qu'ils aient eu des éditions ornées de gravures. De ce nombre est un petit ouvrage singulier que l'aimable et obligeant bibliothécaire de Strasbourg, M. Jung, a bien voulu me communiquer. C'est un poëme, en langue latine, publié à Strasbourg, en 1731, sous le titre suivant : VADO MORI, *sive Via omnis carnis, morte duce, Mortalibus, in Processione mortuorum, monstrata, authore Anthonio Steinhavero.* Argentorati, typis Melchioris Pauschingeri, 1731, 80 pages petit in-8 (y compris l'*errata*) (2). Enfin, diverses

(1) M. Heller de Bamberg a fait connaître cette Danse dans le *Serapeum* (publié par Robert Naumann, à Leipsig, n° 15, 1845), d'après un exemplaire qui lui appartient et sur lequel on lit le titre suivant : *Varii e veri ritratti della Morte desegnati in immagini, ed espressi in essempij al peccatore duro di cuore dal Padre Gio. Battista Manni della compagnia di Giesù. Nouamente ordinati, et accresciuti di nuoue figure, e di più per maggiore vtilità arrichiti colle più importanti considerationi della Morte. Cauate dalle Opere del P. Gio. Eusebio Nierembergh della compagnia di Giesù. E nel fine di vna consideratione importantissima di alcuni frutti, che si deuono cauare dal pensiere della Morte. A Gl'illmi, et Eccellmi Sigri li Signori Prefetto, e confra telli della nobilissima congregatione di S. Giovanni Decollato, detto alle Cafe Rotte di Milano.* In Milano nelle stampe dell' Agnelli scultore, e stampatore. 1617. Con licenza de' superiori. In-8°.

(2) La division de cet ouvrage est originale et ingénieuse. L'auteur traite d'abord de la nécessité de mourir : *Statutum est hominibus semel mori ;* vient ensuite la préface : *Prefatio ad benevolem lectorem*, puis *De doctrina mortis.* Un peu plus loin, un dialogue s'engage entre le poëte et la Mort. A la fin de ce dialogue, le poëte annonce que les mots *Vado mori* seront l'alpha et l'oméga du discours de chacun. En effet, tous les personnages du défilé mortuaire récitent un distique commençant et finissant par l'inévitable *vado mori.* La Mort, après s'être adressée à l'homme en général, *homo*, fait appel à tous les membres de la hiérarchie séculière. Le pape commence, disant : « *Vado mori*, tibi Roma novum nunc elige *papam !* Mors jussit *claves* reddere, *vado mori.* » Suivent immédiatement, et sans que la Mort intervienne comme d'habitude au milieu d'eux, pour adresser à chacun un nouvel appel : Cardinalis — patriarcha — archiepiscopus — nuncius apostolicus — episcopus — suffraganeus — præpositus — decanus — archipresbyter — fiscalis — camerarius — definitor — custos — canonicus — præbendarius — concionator aulicus — capellanus aulicus. Après cette série vient ce que l'auteur nomme *hierarchia religiosa.* La Mort se montre de nouveau pour faire comparaître devant elle : Abbas — visitator ordinis — provincialis — *socius provincialis* — exprovincialis — prior — rector — guardianus — superior — sub-prior — minister — vicarius — senior — concionator — professor theologiæ — lector theologiæ — professor philosophiæ — lector philosophiæ — bibliothecarius — magister novitiorum — confessionarius — cellarius archimagyrus — procurator, dispensator — bursarius, granarius — sacrista — lector mensæ — monachus — ostiarius — fra-

Danses des Morts ont paru dans ces derniers temps en Angleterre et en Allemagne. Les productions anglaises ont pour titre : *The Dance of Death modernised* (par G. M. Woodward, 1800); *The English Dance of Death* (London, 1815, avec des planches coloriées de Thomas Rowlandson) (1); *Death's Doings* (London, 1826, in-8, avec des planches attribuées à Adrian van Venne); *The British Dance of Death, printed by and for. George Smeeton, Royal arcade*, Pall-Mall (sans date, in-8, avec des planches de Van Assen); Danse des Morts pour *Ladies, Favs* (éditée par Fores de Piccadilly, planches de John Nixon Colewrinc); *Dances of Death, by Wm. Holland*, n° 50, Oxford street. (Planches de Richard Newton, 1796); une autre édition de cette Danse a paru sous ce titre singulier : *Bonaparte's Dance of Death*, etc.

Les publications allemandes sont intitulées : *Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel mit erklärendem Text von R. Reinick ausgeführt im Akademischen Atelier fur Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von A. Bürkner. Fünfte auflage.* Preis, 15 sbgr. Leipzig, Georg. Wigand's Verlag Quer-fol. (Danse des Morts imaginée et dessinée par Alfred Rethel, avec un texte explicatif par R. Reinick, etc.), contenant 6 gravures sur bois. *Bilder des Todes oder Todtentanz für alle Staende. Erfunden und gezeichnet von C. Merkel, in Holz geschnitten von J.-G. Flegel*, Leipzig, W. Engelman-Rudolph Weigel, 1850 (contenant 25 gravures sur bois, dont la première et la dernière sont expliquées par six vers allemands et toutes les autres seulement par un distique). De ces deux Danses modernes, la première a le plus vivement impressionné le public, tant en France qu'en Allemagne. L'auteur n'y considère l'empire de la mort qu'à un seul point de vue, celui des luttes politiques. Dans la conception de son œuvre, il a mis autant de laconisme que de vigueur. Six tableaux lui suffisent pour expliquer sa pensée, pour composer son drame; car c'est bien un drame, en effet, que cette série de dessins qui se déduisent l'un de l'autre, qui s'enchaînent et ne cessent de faire marcher l'action avec intérêt et rapidité depuis l'armement du sinistre cavalier jusqu'à son lugubre triomphe. Tout le monde remarquera le talent que l'auteur a déployé dans l'interprétation de la donnée poétique du Cheval de la Mort. L'image du morne coursier, du cheval *pâle*, est partout admirablement rendue. *L'Illustration*, dans son numéro du samedi 28 juillet 1849 (vol. XIII, n° 335), a reproduit l'œuvre du peintre (en proportion réduite) et celle de l'écrivain. De son côté, la *Revue des deux mondes*, en faisant une appréciation philosophique de cet ouvrage et en appuyant sur les qualités qui le distinguent, a contribué à en augmenter le succès, succès auquel, toutefois, l'esprit de parti n'est pas resté tout à fait étranger.

Disons-le, la plupart des Danses qui viennent d'être présentées comme des imitations de la Danse

---

ter, clericus — frater laicus — novitius — eremita. Les divisions et subdivisions passent ensuite aux ordres civils. La Mort reparaît chaque fois en tête pour faire l'appel. Les personnages se succèdent jusqu'à la fin de l'ouvrage, comme je l'indique ci-après. STATUS AULICUS. Cæsar, rex, elector, dux, princeps, comes, baro, eques, nobilis. MINISTERIUM, vice-rex, primus minister, plenipotentiarius legatus, cancellarius, aulæ præfectus, consiliarius intimus, ceremoniarius, camerarius, nobilis aulicus, thesaurarius, dapifer, pincerna, ephœbus, morio (le fou). *Musici* : capellæ magister, vocalistæ, discantista, altista, tenorista, bassista. *Instrumentistæ* : organista, tiorbista, cymbalista, violinista, gambista, violoncellista, violonista, cornicen, buccinator, fagotista, hautboista, tubicen, tympanista. *Status judicialis* : Judex, assessor, protocollista, advocatus, notarius, actor, testis, reus. *Academia* : Pedellus, pector magnificus. *Facultas theologicæ* : Doctor S. theologiæ, interpres sacræ scripturæ, controversista, casuista, moralista, canonista, licentiatus theologiæ, theologus speculativus, theologiæ candidatus. *Facultas juridica* : Juris utriusque doctor, professor juris publici, professor feudorum, professor novellarum, professor codicis, professor digestorum, professor institutionum, licentiatus juris, jurista practicus, candidatus juris. *Facultas medica* : Doctor medicinæ, professor anatomiæ, professor chimiæ, professor botanicæ, licentiatus medicinæ, medicinæ candidatus, etc. J'interromps ici cette longue nomenclature, l'espace me manquant; mais on voit, par ce qui précède, avec quel soin minutieux l'auteur passe en revue les conditions sociales, n'étant profession si minime ou si obscure que ce soit qui échappe à son aptitude de classificateur. Une énumération aussi prolixe pourrait à la longue devenir très fatigante, si chacun des personnages ne prenait à tâche de se rendre agréable au lecteur et de faire diversion par des jeux de mots plus ou moins spirituels, dont sa propre qualification ou la profession qu'il exerce lui fournit le prétexte. On pourra juger du style *jocosus* de cette production par l'extrait que j'en ai fait pour la partie musicale de mon ouvrage. (Voy. *Le ménestrel* ou le *ménétrier* des Danses des Morts.)

(1) C'est un recueil de caricatures très peu piquantes, au dire de M. Brunet. D'après M. Renouard, rien dans ces étranges compositions ne peut être comparé à l'inimitable Hogarth. On a aussi publié en Angleterre : *La Danse de la Vie* (The English Dance of Life, by the author of doct. Syntax, with 26 coloured plates, London, B. Ackermann, gr. in 8°).



d'Holbein, n'ont de commun avec celle-ci que le fond du sujet ; par conséquent, on ne saurait les prendre pour des imitations proprement dites, encore moins pour des copies, la manière dont l'idée primitive y est rendue ne donnant lieu à aucun rapprochement direct. Ce sont, en définitive, autant de productions distinctes. Si l'on doit éviter de confondre entre elles la Danse de Mérian et celle de Mechel qui ont pourtant quelques sujets communs, à plus forte raison, ce me semble, est-il bon de faire une distinction entre les œuvres dont je parle et celle d'Holbein, puisqu'on a sous les yeux des images qui diffèrent autant par la disposition générale des groupes et l'ordre dans lequel ils se suivent que par l'attitude, la physionomie, le costume des personnages. Sans doute le maître célèbre, qui fut longtemps considéré comme l'auteur des tableaux de Bâle, dut exercer une grande influence sur les productions des artistes qui illustrèrent des rondes funèbres, mais rien n'établit d'une manière positive que d'autres sources du même genre, telles que les peintures bâloises et les images de la Danse Macabre, n'aient point également fourni des modèles au crayon ou au pinceau de ces artistes. Ne sait-on pas qu'Holbein lui-même prit beaucoup de choses aux Danses bâloises (1), qu'il consulta peut-être la Danse Macabre, voire la vieille Danse allemande, dont j'ai reproduit ici les images, et que, nonobstant ces imitations partielles, les dessins qu'on lui attribue ne constituent pas moins dans leur ensemble une œuvre originale qu'il faut classer à part ?

On ne cite ordinairement qu'une seule Danse des Morts d'Holbein ; il a pourtant dessiné d'autres séries funèbres. Une d'abord pour un fourreau de poignard, une autre ensuite pour un de ces alphabets xylographiques destinés à fournir des initiales ornées aux ouvrages de luxe que l'on publiait de son temps. L'alphabet qu'il a illustré de la sorte, et dont il a fait un véritable petit chef-d'œuvre, comprend vingt-deux sujets appartenant pour le fond à sa grande Danse et deux sujets nouveaux décorant les initiales S. V. Le débat soulevé à l'égard des *Simulachres*, sur la question de savoir quel était le graveur des dessins, s'est renouvelé pour l'ouvrage dont il s'agit. Les uns veulent que ce soit Holbein lui-même qui en ait gravé sur bois les lettres ornées ; d'autres prétendent que c'est cet Hans Lutzelburger dont il a été déjà question. Le nom de celui-ci se trouve, en effet, sur un tirage de la collection complète des initiales dont il existe deux exemplaires, l'un à Bâle, l'autre à Dresde. Je laisse les connaisseurs débattre cette question qui n'est point de ma compétence. Les lettres de l'alphabet d'Holbein, conformément à leur destination, furent employées à orner un grand nombre d'anciens ouvrages publiés à Bâle par les Hervagius, les Frobenius, les Bebelius, les Cratander, les Isingrin, etc. Ils embellirent aussi les livres sortis des presses de Cephaleus, à Strasbourg, notamment la Bible grecque de 1526 et les *Huttichii Romanorum principum effigies* de 1522. Il en a existé des collections plus ou moins complètes, dont les épreuves sont tirées d'un seul côté de la page ; deux de ces collections sont devenues la possession de Douce ; une autre, composée de 23 lettres, celle de H.-T. Füssli, continuateur du Dictionnaire des artistes à Zurich ; une autre, qui ne comprenait que huit lettres, celle de feu le baron de Rumohr ; une quatrième, très complète, avec des passages extraits de la Bible, appartient au cabinet Winkler, à Leipzig ; une cinquième est conservée à la bibliothèque de Bâle, et une sixième, à peu près semblable à la précédente, au cabinet d'estampes de Dresde. C'est de cette dernière que s'est servi Heinrich Loedel pour son excellente reproduction de la Danse des Morts — Alphabet d'Holbein. J'ai déjà parlé de cet ouvrage, mais c'est ici le lieu d'en rapporter exactement le titre : *Hans Holbein Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Nach Hans Lutzelburger's Original-Holzchnitten im Dresdner Kabinet zum ersten mal treu copirt von Keinrich Loedel mit erläuternden Denkversen und einer Geschichtlichen Abhandlung ueber die Todtentaenze von Dr. Adolf*

(1) On pourrait supposer avec quelque vraisemblance, dit Massmann, qu'Holbein, étant encore dans sa première jeunesse, porta surtout son attention sur les tableaux de Bâle, lors d'une restauration qui y fut pratiquée en ces temps et dont profita aussi Nicolas Manuel Deutsch. Deux figures de squelettes de la Danse de Bâle se trouvent exactement reproduites dans la sienne. Comparez la *Reine* Danse d'Holbein, et le *Fou* Danse de Mérian ; le duc et la duchesse, Danse d'Holbein, et le duc et la duchesse Danse de Mérian. Il a encore pris le charnier, le sermon du dominicain, plusieurs détails de l'*abbé*, et peut-être aussi le petit broyeur de couleurs qu'il a placé dans ses armoiries, les bras levés, tenant la pierre (Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze*, p. 81.)



Ellissen. Die Reinertrag ist für die Deutsche Kriegsflotte bestimmt. Goettingen, im Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1849. (Les lettres initiales avec Danse des Morts d'Holbein, copiées pour la première fois d'après les gravures originales du cabinet de Dresde, par Henri Loedel, avec un texte explicatif en vers et une dissertation historique sur les Danses des Morts, par le docteur Adolphe Ellissen, publié au profit de la flotte allemande. Goettingen, librairie Dieterich, 1849). Une nouvelle édition de cet alphabet parut en 1849 avec de jolis encadrements de page dessinés par George Osterwald. Elle pour titre : *Holbenii pictoris alphabetum mortis. Des Malers Hans Holbein Todtentanz-Alphabet.... Zum ersten Male nachgebildet von H. Loedel, in Goettingen, mit Randzeichnungen vom Maler George Osterwald*, Köln, Bonn und Brussel (Cologne, Bonn et Bruxelles), J. M. Heberle, (H. Lempertz et comp.), 1849. Quelques uns des sujets que l'on remarque en tête de la Danse des Morts d'Holbein, et que l'auteur n'avait peut-être pas dans l'origine l'intention d'y placer, figurent dans un assez grand nombre d'ouvrages religieux concurremment avec d'autres compositions bibliques du même artiste. Massmann a donné une liste de ces ouvrages dont il fait une catégorie spéciale. Appartiennent à cette catégorie : les images de l'ancien Testament, *Icones Historiarum veteris Testamenti*, intitulées aussi : *Historiarum ueteris Instrumenti icones ad uiuum expressa*, publiés pour la première fois en 1538, à Lyon, par les frères Trechsel, puis par les frères Frellon, à dater de 1543; les Bibles, sorties des mêmes presses et quelques autres, contenant des copies des gravures d'Holbein, telles que les Bibles publiées à Anvers (1535, 1540, 1541, 1561), à Paris (1554, 1552), à Francfort-sur-le-Mein (1551, 1552, 1553, 1554), à Louvain (1550), à Bâle (1552); les réimpressions des images de l'Ancien Testament, publiées à Anvers, par Joh. Steelsius, en 1540, et à Londres, par John et Marie Byfield, en 1830, avec une introduction de Francis Douce; enfin les *Quadrins historiques* de la Bible, par Gilles Corrozet, dont il y eut des éditions faites à Lyon et à Paris en 1553 et 1554. Il y aurait un volume tout entier à écrire sur les productions d'Holbein, qui ont trait à l'idée de la mort. On a calculé que, dans l'espace d'environ trois cents ans, il avait paru jusqu'à 106 éditions et copies des *Simulachres*. Dans la table bibliographique, nº IV, on trouvera l'indication de toutes celles qui ont été jugées les plus authentiques.

En 1616, Mathieu Mérian l'aîné, graveur à Bâle, alors âgé de vingt-trois ans (il était né en 1593), dessina la Danse du cimetière des dominicains quarante-huit ans après les réparations que fit à cette peinture H.-H. Klubert, et la grava lui-même en taille-douce vers 1618 ou 1619; il céda ces planches à d'autres personnes, et néanmoins dans la suite (vers 1646) il les racheta, les fit réduire et graver de nouveau *en la forme, dit-il, dans laquelle on les voit* (édition de 1649, la première qu'il ait donnée lui-même). Massmann attribue à Johann Jacob Mérian, père de celui-ci, les trois ou quatre premières éditions de cette Danse qui parut pour la première fois en 1621, chez Johann Schrœter, avec une préface de Johann Jacob Mérian, citoyen de Bâle, graveur (1). La même année il en fut publiée une autre édition chez Mathieu Mieg, puis une encore en 1625 et une peut-être en 1646. L'ouvrage parut aussi à Berlin en 1649, 1689 (2), 1696, 1698, à Francfort en 1700, 1725, 1733, et de nouveau à Bâle en 1789 et 1830. Dès 1744, Chauvin ou Chovin retoucha ces planches avec assez peu de succès. Une belle édition lithographiée de la Danse de Bâle, en grand format, a été publiée à Wissembourg, dans ces derniers temps, par Wentzel. Il est à regretter que l'éditeur ait eu la malheureuse idée d'attribuer à Holbein la Danse de Bâle, erreur que le titre reproduit

(1) Sous le titre que Frölich plus tard s'appropria pour ses éditions des gravures d'Holbein : *Todten Tanz wie derselbe in der Weitberümbtem Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz Künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nützliche Verwunderung zu sehen ist. Getruckt zu Basel, bey Johann Schrœter*, 1621. In-4°. Ce qui est à peu près le sens du titre français qui accompagne le titre allemand dans une des éditions postérieures, lesquelles, pour la plupart, ont un double texte allemand et français. Je copie ce titre sur mon exemplaire : *La Danse des Morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Bâle, pour servir de miroir de la nature humaine, dessinée et gravée sur l'original, de feu M. Mathieu Mérian. On y a ajouté une description de la ville de Basle, chez Jan Rodolphe im Hoff*, 1789. (Planches retouchées par Chauvin, avec le texte et le titre de 1744.) In-4°. Ce titre, un peu emphatique, a été simplifié dans l'édit. de 1800, de *Birmann et fils* dont les planches ont subi encore des retouches.

en trois langues, comme pour tromper plus de monde à la fois (1). J'aime à croire que le charlatanisme est étranger à cette suscription mensongère, qui est la contre-partie de celle de M. Maehly-Lamy. M. Wentzel n'a pas besoin du nom d'Holbein pour fixer l'attention du public sur son œuvre, qui se recommande par la modicité du prix et par le mérite de l'exécution. On conserve encore à la bibliothèque de Bâle une copie très fidèle de la Danse du cimetière des dominicains faite en 1773 par le boulanger Büchel, celui-là même qui copia aussi la Danse du Petit-Bâle. Elle est restée jusqu'à présent en manuscrit. Une autre œuvre d'art, qui est également la reproduction de la Danse de Bâle, se voit dans le même établissement, et consiste en une suite de tableaux peints par Rod. Feyerabend. Ces petits tableaux, imités à la fois des planches de Mérian et des copies de Büchel, sont encadrés sous verre. Joh. Rudolf Brenner a publié, d'après cette suite, une riche collection de 42 groupes de la Danse des Morts de Bâle, mais en plus grande dimension. (Voy. la table bibliographique, n° V, indiquant les éditions de la Danse du Grand-Bâle.)

Les représentations de Schellenberg à la manière d'Holbein nous offrent déjà une Danse des Morts avec les costumes du XVIIe siècle. On a *modernisé* aussi celle dont Mérian a dessiné les groupes; et en 1788 parut l'ouvrage suivant : *La Danse des Morts, pour servir de miroir à la nature humaine, avec le costume dessiné à la moderne et des vers à chaque figure*, au Locle, chez Saint-Girardet, libraire (in-8 de 96 pag.).

Il existe dans des ouvrages de différents genres un certain nombre d'estampes isolées contenant des sujets de Danses des Morts. Ces gravures sont ou des compositions originales, ou des imitations de productions déjà connues, comme la Danse Macabre, la Danse de Bâle, celle d'Holbein et quelques autres encore. L'une des pièces les plus curieuses que l'on puisse mentionner en ce genre est une gravure sur bois qui figure (feuillet CCLXIII, *recto*) dans le *Chronicarum liber*, plus connu sous le nom de *Chronique de Nuremberg* (par Hartman Schedel, 1493, in-fol., *max. goth.*, illustrée de plus de 2,000 gravures sur bois qui sont l'œuvre de Wohlgemuth, maître d'Albert Durer). Elle a pour titre *Imago mortis*, et représente cinq squelettes, dont l'un en manteau joue du hautbois, trois dansent avec beaucoup de vivacité, et le cinquième, couché par terre, sortant de dessous un long manteau qui tient à celui du musicien, semble vouloir se soulever pour venir prendre part à la danse (voy. pl. II, fig. 16). Dans les éditions latines de la *Chronique* il y a dix vers latins sous cette gravure, et au verso du feuillet les vers sont continués sur deux colonnes. Il n'en est point ainsi dans l'édition avec texte allemand que je possède, les vers manquent sous la gravure; mais, par contre, on y trouve placée en regard du feuillet CCLXIII une page entière de prose contenant des réflexions sur la mort. Autant que je puis me le rappeler, ce texte figurait aussi dans un exemplaire de l'édition latine qui appartient à la bibliothèque de la ville de Strasbourg; mais il manquait sans doute à l'exemplaire que G. Peignot a compulsé, sans quoi cet auteur n'eût pas dit qu'à l'exception de la gravure accompagnée des vers latins, nul autre passage dans ce fort volume ne rappelait l'allégorie de la Mort. Un incunable plus rare et plus précieux encore que le précédent, est le livre d'Albert Pfister, imprimé à Bamberg en 1462 et contenant trois ouvrages distincts : *Une Allégorie sur la Mort* (voy. précédemment, page 21, ce qui a été dit sur cette composition); quatre histoires, celle de Joseph, celle de Daniel, celle de Judith et celle d'Esther, et enfin une Bible des pauvres. Dans l'*Allégorie de la Mort* on trouve cinq estampes analogues au sujet (voy. la description que M. Peignot a donnée de ces estampes). La seconde estampe représente la Mort sur un trône, recevant les plaintes et les hommages des mortels qui déposent à ses pieds les attributs de leur dignité. A la tête de ceux-ci est un pape fléchissant un genou en terre. La troisième a deux figures de la Mort ou deux Morts; l'une, marchant à pied, fauche garçons et filles; l'autre, à cheval, armée d'un arc et d'une flèche, poursuit des cavaliers. Dans la célèbre *Nef des Fous* (*Stultifera navis*) de Sébastien Brandt, dont j'ai examiné, à la bibliothèque de Strasbourg, cinq édi-

---

(1) *La Danse des Morts à Bâle* de J. Holbein (nouvelle édition composée de quarante feuilles. Fr. Wentzel, éditeur à Wissembourg). — *The Dance of the dead at Bale, by Holbein.* — *Basler Todtentanz von Hans Holbein herausgegeben von Fr. Wentzel in Weissenburg.*



tions différentes (1), un passage assez étendu traite de la mort et des raisons qui doivent l'empêcher de paraître redoutable. Tous les arguments de l'auteur sont puisés aux sources antiques, soit païennes, soit chrétiennes. Ce sont des sentences tirées de l'Ecriture ou bien des œuvres de Virgile, d'Horace, de Sénèque, de Juvénal, le tout arrangé et amalgamé par Brandt dans le style à la fois naïf et mordant qui lui est propre. L'édition de Bâle (1499) orne ce passage d'une gravure qui représente un squelette et un fou, c'est-à-dire, comme je l'ai démontré ailleurs, un Mort et un Vif, ou, si l'on veut, la Mort et l'Homme, c'est-à-dire l'humanité. Le fou agite un paquet de grelots, il a des souliers à la poulaine à la pointe desquels pend aussi un grelot. Le squelette tient d'une main un brancard à porter les morts et de l'autre le vêtement du pauvre fou qui fait un geste de surprise et d'effroi. Sur la planche même sont gravés les mots *du blibst;* au-dessus de la planche on lit un quatrain, et au-dessous commence un texte explicatif assez développé sur la matière qu'exprime le sujet de la gravure. J'ai donné une copie de celle-ci (pl. V, fig. 37). On pourra la comparer avec celle que j'ai tirée de la Danse du Grand-Bâle publiée par Massmann (*Die Baseler Todtentänze*), et qui représente aussi le squelette avec la personne du fou qu'il emmène par la main (pl. XX, fig. 184). La *Nef des fous* ne se rapproche pas seulement par ce sujet de la Danse des Morts, elle a aussi de commun avec celle-ci la figure du docteur, que l'on voit en tête de l'ouvrage, assis auprès d'un pupitre chargé de livres (dans l'édition de Bâle, 1499, c'est la seconde figure après celle du titre). Les paroles qui accompagnent le portrait du docteur rappellent une expression favorite du texte des rondes funèbres: *Den Vordantz*, dit-il, *han man mir gelan* (on m'a laissé le droit de commencer la Danse); et il en explique la raison: *car j'ai possédé inutilement beaucoup de livres que je n'ai ni lus ni compris.* Plus loin on remarque (13ᵉ estampe après le frontispice) la figure d'un squelette qui se montre derrière une femme ailée. Les autres personnages de cette scène sont deux fous, un Cupidon qui a les yeux bandés et lance une flèche, un prêtre ou un moine, un âne et un singe. La planche XVI, qui représente des buveurs et des gourmands attablés, mérite une mention particulière à cause de sa ressemblance avec une gravure de la Danse d'Holbein qui traite le même sujet. La planche LXXXII, dont j'ai parlé plus haut, *le Squelette et le Fou*, n'est pas la seule où le spectre se montre, car on le voit aussi, planche XCI, assis à rebours sur une mule qu'un autre personnage est occupé à ferrer. La figure 103 de la même édition (Bâle, 1499) reproduit la terrible gueule de l'enfer d'où s'échappent des flammes, et nous retrouvons encore, fig. 104, un bonnet de fou et une couronne placés en pendants et à côté l'un de l'autre, chacun au bout d'un bâton. Pour compléter ces renseignements, je ferai observer qu'à la place des figures du squelette et du Fou, j'ai trouvé dans l'édition de Strasbourg, 1549, Wendel Rihel, une autre gravure représentant une femme couchée dans un lit derrière lequel sont trois morts ou squelettes; à droite, un homme paraît se disposer à sortir de la chambre. Cette composition n'est pas sans analogie avec celle qu'Holbein a dessinée dans sa Danse des Morts pour la *Princesse* (*Die Fürstinn*). J'ai eu l'occasion d'examiner à la bibliothèque de Strasbourg un livre, format in-4, du XVIᵉ siècle, contenant le *Parvus Mundus* ou *Microcosme*, Μικροκοσμος (1579), et l'Apologie des créatures (1584) par Gerardt de Jode. J'ai trouvé dans le *Parvus Mundus*, feuillet D, fig. 13, une gravure intitulée *De Morte et Cupidine;* au-dessous de cette gravure, on lit *Stipendium peccati mors*, Rom. b. d. Sur le premier plan, on voit un squelette couché qui pose ses pieds sur un *Amour* qu'il semble avoir renversé. Au milieu, près d'un arbre, un autre *Amour* qui vole lance des flèches sur les humains; de l'autre côté de l'arbre, un squelette décoche pareillement une flèche sur un groupe de personnages (homme et femme dans une attitude un peu lascive). On aperçoit dans le lointain un autre groupe qui, bien que dans une position moins caractéristique, paraît animé des mêmes sentiments. En regard, feuillet *dij*, on lit des vers latins. A un autre endroit du livre se trouve une gravure singulière avec un grand nombre de têtes de mort, la statue de Priape et deux couples de chats. Elle a pour titre: *De Priape et Veneficis. L'Astro-*

---

(1) Ces éditions sont les suivantes:
1° *Stultifera navis*. Bâle, Bergmann de Olpe, 1497 (texte latin).
2° *Stultifera navis*. Strasbourg (Jean Gruniger), 1497.
3° *Doctor Brants Narrenschiff*. Bâle, 1499 (texte allemand).
4° *Ibid*. Nicl., Lamparter, 1509 (id.).
5° *Das alt und new Narrenschiff*. Strasbourg, Wendel Rihel, 1549 (id.).

logie des créatures de Jode contient, page 65, une gravure enclavée dans le texte, où le squelette est représenté tenant de la main gauche une longue flèche et levant la main droite pour faire un signe d'appel à un personnage coiffé d'un chapeau à plumes et portant sur le poing un faucon (voy. pl. III, fig. 20). A droite, il y a une chapelle et un cimetière ; au-dessus on lit : *Mortis icon.;* au-dessous : *Mors juvenis.* Huit vers latins accompagnent cette image. En regard de la page où elle est placée, d'autres vers donnent une interprétation plus détaillée du sujet de la gravure, et proclament l'empire universel de la Mort. G. Peignot n'a point parlé de ces deux ouvrages de Gerardt de Jode, mais il en cite un autre du XVII[e] siècle, qui est en français et qui a pour titre : *Emblèmes nouveaux esquels le cours de ce monde est dépeint et représenté,* etc.; en allemand par André Frédéric, et en français par Jacques de Zettre, Francoforti, 1617, in-4, avec 88 figures. Au nombre des planches de cet ouvrage, on en trouve une dizaine qui sont relatives à la mort, et représentent l'envoyé d'outre-tombe persécutant les humains. Je citerai particulièrement les suivantes : 1° La planche LXVI, où l'on voit, d'un côté, plusieurs personnes à table et le spectre funèbre armé d'une flèche et d'un sablier, entrant dans l'appartement par une fenêtre supérieure, derrière la table. Au milieu de la salle, un homme et une femme dansent ; un autre squelette, ayant également à la main une flèche et un sablier, danse à côté d'eux sans qu'ils s'en aperçoivent. 2° Planche LXXX, où se montre, portant par derrière un carquois rempli de flèches et un arc, un squelette qui, debout, sonne d'un cornet à bouquin. Sur sa tête est un vase en forme de ciboire, d'où s'échappe une fumée épaisse. On lit au-dessus : *Transitoire et fragile est la vie de l'homme.* 3° La planche LXXXV, où l'on voit une longue suite de personnages de toute espèce qui défilent en sautant. A leur tête sont un squelette et un diable qui semblent conduire la bande, tandis qu'un autre squelette et un autre diable sont sur le côté, sonnant de la trompette pendant que le cortége défile. On lit au-dessus : *La file des péchés est jà toute accomplie.* (Pour les autres gravures de ce livre où l'on trouve des représentations analogues, voyez G. Peignot, ouv. précité, *Additions*, p. 307 et suiv.)

Beaucoup d'autres ouvrages, sans doute, contiennent encore des sujets relatifs aux Danses funèbres, ou du moins à l'idée philosophique qu'elles expriment; mais ces ouvrages me seraient-ils tous connus, je ne pourrais les mentionner ici, de peur de grossir démesurément ce volume. Je ne citerai donc plus que les deux suivants qui sont demeurés inconnus à Peignot, et dont plusieurs personnes, occupées comme lui à dresser l'inventaire des formes artistiques de l'allégorie mortuaire, n'ont point parlé. Le premier de ces ouvrages, qui m'a été signalé par M. Piton, à Strasbourg, et dont je vais faire la description d'après l'exemplaire qui lui appartient et qu'il a bien voulu me communiquer, est intitulé : SPECULUM CORNELIANUM *in sich haltent viel artiger Figuren betreffent das Leben eines vermeynden Studenten. Jetzt auffs newe mit vielen schœnen Kupfferstücken, sampt der Beschreibung des Lebens Cornelij Relegati, vermehrt und gebessert an Tag gegeben Durch Jacobum von Heyden, chalcographum.* Strasbourg, 1618. Le titre ne ment pas ; les gravures dont ce livre est orné sont charmantes ; elles concernent et représentent des particularités d'une vie d'étudiant. Deux d'entre elles nous offrent la figure du squelette. Dans l'une, qui forme la planche V de l'exemplaire que j'ai eu sous les yeux, se trouvent cinq personnages différemment costumés, selon leur sexe, leur rang et leur profession. Au-dessus de chaque figure est une légende qui indique le type propre du personnage en le faisant parler. Le premier, à gauche, dit : *Ich bette für euch alle* (Je prie pour vous tous); le second dit : *Ich fecht für euch alle* (Je combats pour vous tous); le troisième dit : *Ich rede für euch alle* (Je parle pour vous tous); le quatrième dit : *Ich ernehr euch alle* (Je vous nourris tous); le cinquième, qui est une femme, dit : *Ich erfrew alle euch alle* (Je vous réjouis tous). Mais le squelette placé dans un coin à côté de ce dernier personnage, faisant avec sa faux le geste de raser tout ce qui se présente devant lui, dit à son tour : *Ich tödt euch alle* (Je vous fais tous mourir). Il y a au bas de cette image deux distiques placés en regard, l'un en allemand, l'autre en latin. L'autre sujet dont j'ai parlé est celui de la planche XLVIII : c'est une délicieuse composition allégorique et morale. Elle représente l'intérieur d'une chambre d'étudiant ; à gauche, est une spacieuse cheminée antique sur laquelle sont placés trois verres. Vis-à-vis de cette cheminée, on voit accrochés à la muraille un luth, un chapeau pointu orné d'une plume, un manteau, une rapière et un poignard. Au milieu de la chambre est une table sur laquelle sont placés

un pupitre et tous les objets nécessaires pour écrire. Devant cette table, le bras droit appuyé sur le pupitre et la tête mélancoliquement appuyée du même côté sur sa main, un étudiant paraît plongé dans la rêverie, ou pour mieux dire dans le monde des visions, où son imagination, peut-être, s'élance tantôt à la poursuite du bien, tantôt à la recherche du mal. A sa droite est un ange, à sa gauche une femme qui tient dans sa main un cœur humain mordu par une vipère (la conscience). Près de l'ange, sur le premier plan, se tient la Mort sous la figure d'un squelette tenant de la main gauche un sablier, et de la main droite une flèche qu'elle s'apprête à décocher. Vis-à-vis, et du même côté que la femme, symbole de la conscience, on voit un vilain démon qui a les pieds, les cornes et la peau d'un bouc, le visage et les bras d'un homme. L'étudiant, qui lève ses regards vers le ciel, semble averti de dangers de ce monde par une apparition soudaine. Au-dessus de sa tête, au milieu de nuages et des rayons lumineux, Dieu se montre portant le globe surmonté de la croix. Par contre, tout au bas de la gravure, on aperçoit la fameuse gueule de dragon d'où sortent des flammes au milieu desquelles se dessine la silhouette des malheureux damnés. Cette ingénieuse composition, qui résume les idées chrétiennes relativement au ciel et à l'enfer, au bon et au mauvais principe, à la vie et à la mort, a pour légende quatre vers latins et quatre vers allemands exprimant la même pensée. Voici les vers latins :

Fili mi noli peccare; quoniam
Deus videt, Angelus adstat,
Conscientia urget, mors minatur
Diabolus accusat et infernus cruciat.

Le second ouvrage, dont j'ai promis de dire quelques mots, m'a été indiqué par le savant M. Jung, qui m'en a fait voir un exemplaire à la bibliothèque de Strasbourg. Cet ouvrage, qui est assez important, parut vers la fin du XVIIe siècle ou les premières années du siècle suivant. C'est un recueil de planches gravées dont les dessins furent exécutés par un religieux de l'ordre de Saint-François. L'œuvre se divise en trois parties contenant chacune 13 gravures, et en tête une grande estampe servant de frontispice : en tout, 42 planches. La plupart de ces compositions ont pour but de préparer les chrétiens à une bonne mort. En conséquence, elles établissent un parallèle entre les souffrances du malade et celles du Christ pendant la Passion. La grande estampe qui sert de frontispice à chacune des trois divisions de l'ouvrage représente la Mort armée d'une faux, et portant en outre dans la main gauche un sablier auquel sont attachées d'un côté une aile d'oiseau, de l'autre côté une aile de chauve-souris. La Mort frappe avec le manche de sa faux à la porte du palais ; au-dessus de cette porte on lit : *Statutum est omnibus hominibus semel mori* (Hebr. IX). Au fond, on aperçoit le paradis et l'enfer. Cet ouvrage fut publié avec un texte explicatif en espagnol ; il parut aussi avec un texte français attribué à un prêtre nommé de Chertablon. Enfin le célèbre prédicateur Abraham, à Sancta-Clara, se chargea d'y joindre des méditations en langue allemande (1). Elles sont dans l'édition que j'ai sous les yeux. Cette édition a pour titre : *Sterben und Erben dass ist die schönste Vorbereitung zum Tode, überzetzet durch J. A. F. und nochmals in etwas vermehret und herausgegeben von P. Abraham, à Sancta-Clara.* Amsterdam, Georg. Gallet, 1702, 1 vol. in-4 (2).

Quant aux estampes et aux tableaux qui renferment isolément des Danses des Morts plus ou moins

(1) Esprit original et amoureux des sujets qui, en raison de leur excentricité, frappent l'imagination et se gravent dans la mémoire par l'effet de la surprise ou de l'effroi, le père Abraham, à Sancta-Clara, dont le vrai nom est Ulrich Megerle, a plus d'une fois puisé ses inspirations dans le spectacle allégorique du squelette frappant les humains. On a de lui un ouvrage intitulé : *Speculum musico-mortuale das ist musikalischer Todtenspiegel mit geistreichen Reimen und andächtigen Gebetten, m. Kupff.* 1680 (Miroir musico-funéraire, c'est-à-dire miroir musical de la Mort, avec des rimes et des prières édifiantes, fig.). Ce moine, célèbre par son éloquence populaire, mourut en 1709 et a laissé un grand nombre de productions non moins singulières par le titre que par le contenu. On cite aussi une édition de sa *Danse des Morts* (Allgem. Todtenspiegel), donnée à Bruxelles en 1730, et ornée de soixante-sept estampes in-12.

(2) Des sujets relatifs à la pensée de la Mort se trouvent encore dans un ouvrage conservé à la bibliothèque de Strasbourg et publié, vers le commencement du XVIe siècle, à Strasbourg même. Il est intitulé : *Adolescentia Jacobi Wimphelingii cum novis quibusdam additionibus per Gallinarium.* Argent., 1507. In-4°. Voy. fol. LXXXI et fol. LXXXIII, trois images sur le sujet que j'indique.



complètes, ou seulement des sujets analogues à ce genre de représentations, il s'en trouve un assez grand nombre dans les cabinets d'amateurs; nous ne citerons que les principaux, savoir :

Le Cheval de la Mort ou le Manége (en Allemagne, on l'appelle *le Chevalier, la Mort et le Diable*, Ritter, Tod und Teufel), estampe fort rare d'Albert Dürer, représentant un homme armé à cheval suivi par le diable, qui a la griffe étendue comme pour le saisir sur l'ordre de la Mort, également à cheval, qui lui présente une horloge de sable. Cette estampe porte la date de 1513. Fiorillo a dit par erreur que cette gravure était une gravure sur bois.

Le Triomphe de la Mort (Triumphus Mortis), l'une des gravures de la collection connue sous le titre des *Quatre Triomphes de Pétrarque*, dont le Titien a fait quatre tableaux gravés en 1748, à Rome, par Silvestre Pomarède.

La Mort armée en chevalier, gravure à l'eau-forte du Titien.

L'Empire de la Mort, cinq estampes par Habelle et Galestruzzi. (Voyez le catalogue de dessins et d'estampes de M. Mariette. Paris, 1775.)

Deux femmes nues entre les bras de la Mort, gravure de Lucas Krug, dit le *Maître à la cruche*. (Lucas Krug naquit à Nuremberg en 1489.)

Adam et Ève près de l'arbre de la vie (la Mort est entre les deux). — Jeune femme élégamment vêtue se promenant avec un homme à tête de mort coiffée d'une marotte. — Autre représentation de la mort qui forme comme la contre-partie de la précédente. — La Mort et les trois Sorcières, pièces de Hans Sebalde Béham, élève d'Albert Dürer (né en 1500, mort en 1550).

Sujets de la Danse des Morts, par Henri Aldegrever ou Aldegraff (né en 1502 à Soest en Westphalie), en une suite de huit petites gravures représentant la Mort qui entraîne des personnes de tout âge et de tout sexe. Ces gravures furent publiées en 1541.

La Mort entraînant un moine, estampe de Corneille Bosch ou Busch, né à Bois-le-Duc en 1506; elle est datée de 1550.

La Mort conduisant un homme et une femme, pièce d'Adrien Collaert graveur (né à Anvers en 1519). Elle fut publiée en 1562.

La Mort tenant une fourche et terrassant une Muse. — La Mort aux pieds de la Renommée qui sonne de la trompette. Deux ovales faisant partie d'une collection de six petites gravures de même dimension, par Salomon dit le Petit Bernard (célèbre graveur du xvie siècle).

Triomphe de la Mort, deux frises exécutées d'après le Titien par Jean Théodose de Bry, graveur au burin (né à Liége en 1561).

Mortis ingrata Musica, gravure de Pierre Schenk (dessinateur et graveur né à Elberfeld, au duché de Berg, en 1645). Dans cette gravure on voit un vieux richard auquel la Mort se présente jouant du violon.

Un billet d'enterrement, gravé sur bois par Pierre Lesueur (né à Rouen en 1663), d'après un dessin exécuté par F. Chauveau.

Une estampe mentionnée par Peignot, page 310, et, d'après lui, du xviie siècle. Elle représente différents sujets. A gauche, sur le devant, deux moines à genoux devant un prie-Dieu sur lequel est posée une tête de mort; à droite, à côté, un seigneur accompagné d'une dame et d'un guerrier qui porte une tête de mort sur sa main. Un cavalier avec deux dames; la Mort, près d'eux, est dans l'attitude d'un faucheur qui va les moissonner avec sa faux.

Cinq estampes à l'eau-forte, de forme ovale. Une Mort emportant un enfant; un enfant sur le dos de la Mort; la Mort à cheval prête à sonner de la trompette (plusieurs squelettes à pied paraissent jouer d'instruments militaires; à gauche, une armée dans le lointain); la Mort enlevant une jeune femme; deux vieillards, homme et femme, auprès desquels on voit la Mort qui semble sortir de la terre : elle montre son sablier.

Une estampe de Sadeler représentant, par des figures allégoriques, l'homme entre la chair et l'esprit.



La Mort est par derrière, menaçant avec sa lance.

UNE GRANDE ESTAMPE de Joh. Jacob Redinger, décrite par Peignot, page 327 et suivantes, conter une Danse des hommes dans les médaillons qui l'encadrent, et, comme sujet principal, une Danse femmes au milieu de l'estampe. (Œuvre du XVIIIe siècle.)

On n'en finirait pas, si l'on voulait donner un relevé complet des tableaux, tant anciens que moderi où le peintre s'est inspiré du lugubre sujet dont les Danses des Morts offrent une représentation compl Je n'en puis donc citer ici qu'un très petit nombre, bien que ce nombre, tout minime qu'il soit, dép encore de beaucoup celui des indications fournies par G. Peignot.

DEUX SCÈNES DE DANSES DES MORTS attribuées à Hans Baldung, appelé aussi Grün, lequel floris vers 1515. La Mort donnant un baiser à une femme presque nue; une femme dans les bras de la M (Catalogue des œuvres d'art de la bibliothèque de la ville de Bâle, Ier livr.)

DEUX TÊTES DE MORT, par un auteur inconnu (collection des œuvres d'art de la bibliothèque de Bâle).

TABLEAU représentant une jeune fille belle et parée jouant de la guitare, tandis qu'un squelette s'a derrière elle, et qu'un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son im mêlée à celle de la Mort. Suivant M. Fortoul, ce tableau, où l'on a cru reconnaître la touche d'Holbein, partie d'un des cabinets d'amateurs de la capitale.

LA DANSE DES MORTS, tableau dans le genre d'Holbein mentionné (tome XV des *Annales des voyag* par M. Malte-Brun, in-8°, p. 321) comme faisant partie de la collection des tableaux de M. Masoch.

TABLEAU DE JEAN STEEN, représentant un avare qui pèse son or; la Mort, lui montrant une h loge de sable, lui annonce que son temps est fini. (Galerie du roi de Danemark, au château royal Copenhague.)

TABLEAU DE HENRI DITMAR, peintre danois, représentant un vieux philosophe tenant une tête de mo (Galerie du roi de Danemark, au château royal, à Copenhague.)

TABLEAU DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE, représentant un vieillard occupé à lire des parchemins qu'il a ti d'un coffre entr'ouvert près duquel gisent pêle-mêle différents objets, entre autres une basse de viole. fond du tableau, dans la partie la plus obscure, la Mort se laisse entrevoir et semble venir à l'improvi pour surprendre le vieillard (1).

Un artiste distingué de Strasbourg, M. Théophile Schuler, a peint tout récemment un tableau très co pliqué qu'il intitule : LA DERNIÈRE STATION OU LA POSTE DE LA MORT. Sur un char emporté par des c vaux-squelettes, la cruelle divinité s'y montre conduisant au cimetière la foule des humains. L'arti semble avoir pris à tâche de réunir dans ce tableau toutes les formes anciennes et modernes de l'allégo funèbre.

Également inspiré par la donnée philosophique qui a produit tant d'œuvres austères, M. Flaxland, jeu et habile peintre, né aussi à Strasbourg, s'est appliqué, dans un tableau de petite dimension, mais pl de mérite, à traduire le *Memento mori* d'une façon originale, en unissant à la tête de mort des accessoi nouveaux et qui ne laissent pas d'avoir leur signification emblématique. Ici un paquet de tabac et une pi là un livre, plus loin un verre. Tous ces objets accompagnent le crâne dénudé qui, placé sur une tab occupe triomphalement le milieu de la toile, et semble dire : *Regardez-moi*. L'auteur de ce charmant p tableau à l'huile a désiré qu'il devînt ma propriété.

Comme si les événements de février 1848 avaient renouvelé l'antique vogue du squelette, on trouve as souvent aujourd'hui cette lugubre image dans de très élégantes illustrations de romans, de poëmes et nouvelles dont les auteurs font jouer à la Mort un rôle poétique ou satirique. C'est ainsi qu'en parcour

(1) Je possède ce tableau, mais la personne qui l'avait avant moi trouva convenable de faire mettre une couche de peinture sur l'image du squelette. Toutefois cette couche est si peu épaisse, qu'une teinte blanchâtre qui ressort indique encore fort bien l'e droit où cette image est peinte.



les dernières années des *Fliegende Blätter*, sorte de *Charivari* qui paraît à Munich, on rencontrera comme satire des fêtes imprudemment organisées de nos jours pour le jeune âge, une Danse des Morts d'enfants, ou pour mieux dire une ronde échevelée, dans laquelle ces petits êtres, costumés de toutes sortes de façons, dansent un branle infernal, poussés et excités par des spectres qui font de la musique et viennent, sous la figure de laquais galonnés, leur offrir des friandises et des rafraîchissements. Quelques uns de nos almanachs contiennent aussi des histoires fantastiques où la Mort joue un rôle et où elle est figurée. Etrange destinée des conceptions humaines! Dans quelques pays, par exemple en Alsace, le squelette armé d'une faux et son partner obligé, le diable, sont devenus deux personnages dramatiques, deux acteurs du théâtre des marionnettes ; ils servent de jouets aux petits enfants qui, à peine de ce monde, apprennent ainsi à se familiariser avec les deux créations symboliques les plus terribles de nos dogmes religieux. Le diable et la Mort du théâtre des marionnettes sont des petites poupées de bois peint à articulations mobiles. On en fait beaucoup à Strasbourg. Il est vraiment impossible, en voyant danser le naïf simulacre du squelette, de ne le point comparer à la larve du festin de Trimalcion qui devait danser ainsi pour amuser les convives.

Les tableaux de sainteté et les images destinées à orner les livres de prières ou les murs des habitations de paysans ne reproduisent pas moins fréquemment le sinistre emblème (1). Il n'est pas jusqu'aux bijoutiers qui ne trouvent des acheteurs pour leurs jolies petites têtes de mort richement montées en épingles. Ceci me conduit à parler des Danses des Morts exécutées sur différents objets de luxe, de décor ou d'ameublement. C'est la troisième et dernière catégorie dont j'ai promis d'occuper le lecteur. Sans doute elle n'est pas à beaucoup près aussi riche que les deux autres, mais si l'on voulait consulter les catalogues de toutes les collections d'objets d'art un peu importantes qui existent, je ne doute pas qu'elle ne fournît aussi un contingent assez remarquable. Néanmoins, comme une telle recherche m'entraînerait hors de la spécialité où j'ai voulu me renfermer, je me contenterai de mentionner ici :

1° Une Danse des Morts brodée et découpée en blanc sur une pièce d'étoffe noire qui avait à peu près deux pieds de haut sur une très grande longueur, et dont les personnages étaient hauts de 18 à 20 pouces. Elle appartenait à l'église Notre-Dame de Dijon, et servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. A la première révolution de 1789, elle disparut avec le mobilier de l'église. On ignore si elle fut détruite ou si elle existe encore.

2° Une Danse des Morts en tapisserie qui existait jadis dans la tour de Londres.

3° Une Danse des Morts attribuée, quant au dessin, à Holbein, et ciselée sur un fourreau de poignard.

Ici finissent mes recherches concernant la partie littéraire, archéologique et bibliographique de l'histoire générale des Danses des Morts. C'est maintenant sous le rapport musical que je me propose d'examiner les curieuses et antiques productions dans lesquelles le moyen âge a honoré l'inflexible et cruelle souveraine des humains.

---

(1) Dans les villages, on rencontre quelquefois appendue aux murs des maisons de vignerons et de laboureurs une grossière image gravée et enluminée à Epinal. Comme les tarots et les *penterties* hollandais, ce n'est pas autre chose qu'une allégorie de la vie humaine figurée par un escalier ou perron que montent et descendent des personnages des deux sexes, représentés sous les traits caractéristiques de chaque âge de la vie humaine, depuis l'enfant au berceau jusqu'au vieillard de quatre-vingt-dix ans, qui ne peut plus marcher qu'appuyé sur des béquilles. Au personnage qui symbolise le dernier état de la décrépitude humaine, on voit immédiatement succéder la Mort portant sa faux sur l'épaule et prête à trancher le dernier reste de vie qui retient sur la terre le vieil homme et la vieille femme. Il a existé, au moyen âge, un grand nombre de représentations analogues où figure aussi le squelette. Presque toutes les allégories des âges de la vie humaine que l'on était dans l'habitude de personnifier ainsi nous montrent le terrible faucheur apparaissant au moment fatal, tout au bout de la longue kyrielle des jours écoulés. A Troyes, dans l'église Saint-Nizier, est un vitrail qui date, à ce que l'on croit, de 1498 ou de 1510. On y voit les sept âges de la vie humaine représentés par divers symboles, et comme conclusion un squelette tout blanc qui porte une faux sur l'épaule gauche et tient un aviron à la main droite ; ce squelette arrive pour réclamer le moribond qu'un faible souffle animait encore. Au troisième étage de la célèbre horloge de Strasbourg, sont les cymbales ou timbres qui sonnent les quarts d'heure frappés par quatre Jaquemarts représentant les quatre âges de l'homme. Plus haut, on voit la clochette qui sonne les heures. Jésus-Christ est d'un côté, la Mort de l'autre qui, s'avançant à chaque quart pour frapper l'heure, est repoussée par lui ; l'heure cependant étant venue, elle s'approche pour la sonner, et Jésus se retire.

Nos.	D	E. Rouen.	Fécamp.	Environs de Lisieux.	Angers.	Blois.	ANGLETERRE. Londres.	Salisbury.	Wortley-Hall (comté de Glocester).	Stratford-sur-l'Avon.	Hexham.	Croydon.	PAYS-BAS. Haag.	ESPAGNE. Burgos.
1	1													
2	1													
3	1													
4	1	......	......	......	......	......	Eglise St-Paul.							
5	1													
6	1436													

Nos.	Date.	H. Danse des hommes. F. Danse des femmes.					ROUEN.		GENESVE.
			Guy Marchant.	Veuve Jehan Treperel et Jehan Jehannot	es Oudot.	Pierre Garnier.	Guill. de la Mare.	Morron.	
1	1485	H.	Petit in-fol.						
2	1486	H.	Petit in-fol.						
3	1486	F.	Petit in fol.						
4	1490	H.	In-fol.						
5	1490	H.	In-fol.						
6	1491	F.	In-fol.						
7	1499	H. F.	....	....					
8	1499	H.	In-fol.						
9	Vers 1500 (s.d.)	H.	Petit in-fol.						
10	1500 (s.d.)	H.	....	Grand in-8.					
11	1500 (s.d.)	H.	In-fol.						
12	1500 (s.d.)	H. F.	....	....					
13	1500 (s.d.)	H. F.	....	....	....	....	In-4.		
14	1500 (s.d.)	H. F.	....	....					
15	1501	H.	....	....					
16	1503	H. F.	....	....	....	....	....	....	In-4.
17	1523	H. F.	....	....					
18	1528	H. F.	....	....					
19	1530 ?	H. F.	....	....					
20	1531 ?	H. F.	....	....					
21	1533	H. F.	....	....					
22	1537	H.	....	....					
23	1550	H. F.	....	....					
24	1550	H. F.	....	....					
25	1550	H. F.	....	....	....	....	....	In-8.	
26	1589	H. F.	....	....					
27	1616	H. F.	....	....	....	....	In-4. ?		
28	1641	H. F	....	....	In 4.				
29	1721	H. F.	....	....	....	In-4.			
30	1729	H. F.	....	....	In-4.				

TABLE F

ÉDITIONS.	DATE.	SIMON VOSTRE.	PHILIPPE PIGOUCHET.	ANTOINE VÉRARD.
1	1490	....	....	....
2	1491	....	....	....
3	1491	Heures... 8.	......?.....	
4	1495	Horas (Higm.) 8.		
5	1496	Heures : Rome. 8.	.....—.....	
6	1496	Heures : Rome. 8.	......?.....	
7	1496	Heures : Rome. 8.	......?.....	
8	1497	Heures : ... 8.	.....—.....	
9	1497	Heures : Paris. 8.	.....—.. ..	
10	1497/8	Heures : Rome. 4.	......?.....	
11	1497	....	....	Hore : Rom. 8.
12	1498	Heures : Rome. 4.	.....—.....	
13	1498	....	....	Heures : Rom. 4.
14	1498	....	....	Missale. 8.
15	1499	Horas ... 8.		
16	1499	....	....	....
17	1499	Heures : Tou. 8.	.....—.....	
18	1500	Heures : Paris. 8.	......?.....	
19	1500	Heures : Rome. 8.	.....—.....	
20	1501	Heures : Rome.	.....—.....	
21	1501	Heures : Rome. 8.	.....—.....	
22	1502	Hore : Rom. 8.	.....—.....	
23	1502	Heures : Rome. 8.	......?.....	
24	1502	Heures : Rome. 8	.....—.....	
25	1502	Heures : Rome. 8.	....	
26	1502	Heures : Verdun. 8.	.....—.....	
27	1502	Heures : Mâcon. 8..	.....—.....	
28	1502	Heures : Rome. 8.	.....—.....	
29	1502	Heures : Reims. 8.	......?.....	
30	1503	Heures..........	......?.....	
31	1503	....	....	Heures : Rom. 4.
32	1503	....	....	....
33	1504	Heures : Rome. 8.	......?.....	
34	1504	? .... 8.	......?.....	
35	1505	....	....	....
36	1506	....	....	....
37	1506			Heures : Par. 8.

TABLE TALES

TABLE BIBLIOGRAPHIQUE

DES ÉDITIONS ORIGINALES ET DES RÉIMPRESSIONS DE LA DANSE DU GRAND-BALE

(D'APRÈS MASSMANN).

TABL. V.

	Nos.		BALE.	LOCLE (?).	FRANCFORT.	BERLIN.
Joh. Jacob Mérian	1	1621	Joh. Schroeter, in-4 (all.).			
	2	1621	Matth. Mieg, in-4 (all.).			
	3	1625	Matth. Mieg, in-4 (all.).			
	?	1646	. . . .	. . . .	? in-4 (all.).	
Matth. Mérian	4	1649	. . . .	. . . .	? in-4 (all.).	
	?	1669	. . . .	. . . .	? (all.).	
	?	1689	. . . .	. . . .	? p. in-4 (fr.).	
	5	1696	. . . .	. . . .	p. in-4 (all.).	
	6	1698	. . . .	. . . .	. . . .	In-4 (texte fr.).
	7	1700?				
	8	1725	. . . .	. . . .	Joh. B. Andreae et H. Hort., in-4 (all.).	
	?	1727				
	9	1733				
Chovin	10	1744	Joh. Rud. Im. Hoff, in-4 (all. et fr.).			
	11	1756	. . . . in-4 (fr.).			
	?	1759				
	12	1789	Joh. Rud. Im. Hoff et fils, in-4 (all. et fr.).			
	13	1830	Birmann und Soehne, in-4 (all. et fr.).			
?	14	1788	. . . .	Samuel Girardet ? in-8.		
Rod. Feyer-Abend	15	1806	Rudolf Brenner.			
Emanuel Büchel	»	1773	En manuscrit in-fol., biblioth. de Bâle.			

LES
DANSES DES MORTS.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

La Danse des Morts au son des instruments.

J'ai dit ailleurs que les Danses des Morts fourmillent d'allusions directes à la danse et à la musique. Je vais donner la preuve de ce que j'ai avancé par des exemples empruntés aux textes des plus anciens de ces monuments. Je joindrai à ces citations, toutes les fois que le sujet le demandera, des éclaircissements que je renverrai en note au bas des pages. Une seule observation générale que je ferai dès à présent, c'est qu'un grand nombre d'expressions appliquées à la saltation funèbre établissent positivement son caractère de danse circulaire. La Danse des Morts est en effet une danse circulaire, une ronde, un branle (1), une carole. De là les noms de *reyen* ou *reien*, *ring*, qui, concurremment avec celui de *Tantz*, servent à la désigner dans les textes allemands (2). On devait d'autant mieux se représenter le défilé mortuaire sous la forme d'un branle, que les branles furent généralement en vogue depuis une époque très reculée jusqu'au XVIIIe siècle (3), et qu'ils constituaient un genre de divertissement propre à *gens de tous états*, de toute condition, aux hommes et aux femmes, aux maîtres et aux serviteurs, aux adolescents et aux vieillards (4). Bien plus, ils se prêtaient souvent à un artifice d'imitation dont nous voyons le spectre faire usage lorsqu'il cherche, comme un Sosie moqueur, à identifier ses poses avec celles de ses victimes. C'est ainsi que dans les branles, dits *branles morgués*, on se plaisait à prendre des attitudes et à faire des gestes en rapport avec la profession ou le caractère des personnes que l'on voulait railler. Celui *des ermites*, par exemple, admettait toutes sortes de momeries, et ce terme de *momeries*, que j'emploie ici à dessein, nous reporte lui-même à l'origine sinistre des mascarades, c'est-à-dire aux jeux, aux grimaces, aux contorsions des monstres, spectres, larves ou masques (5). Le jeune disciple du facétieux Thoinot Arbeau, auteur de

---

(1) *La grant danse Macabre des hommes et des femmes, ou est desmontre tous les humains de tous estats estre du* bransle *de la Mort.* (Lyon, Olivier Arnoulet.) Sans date (vers 1500 ?).

(2) *Jr muezet an minen* reien (d'autres leçons donnent aussi *ray*, *rayen*, *rainen* et *raden*) *komen* (texte primitif des anciennes Danses allemandes tirées des mss. de Munich et de Heidelberg, cités par Massmann). — *Herr Cardinal un springet an diszen* reyen (*Der Doten tantz mit Figuren, clag und Antwort*). *Ir tanzend ouch an disen* ring. (Texte de la Danse de Berne.)

(3) L'Allemagne les avait aussi adoptés. Ils partageaient la faveur dont jouissait l'ancienne ronde, sorte de danse primitive qui fut commune à presque tous les peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés, et qui, par tradition, est encore dansée de nos jours.

(4) « Les joueurs d'instruments sont tous accoutumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, et en aprez donnent le branle simple, puis apres le branle gay et à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champaigne. La suyte de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une dance. Les anciens dancent gravement les branles doubles et simples : les jeusnes mariez dancent les branles gayz : et les plus jeusnes comme vous dancent légièrement les branles de Bourgoigne : et néantmoins tous ceulx de la Dance s'acquittent du tout comme ils peuvent, chacun selon son aage, et la disposition de sa dextérité. » (Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, f. 69.)

(5) *Momon* se disait proprement d'un masque qui ne disait mot, et *momerie*, de la pantomime et de la danse de ce masque ; de là, au figuré, *momerie*, jeu joué pour tromper quelqu'un. L'allemand a aussi *mummerei* pour mascarade, et ce mot rappelle celui de *mumie*, momie. Dans cette langue, se *masquer*, se rend indifféremment par *sich verlarven* ou *sich vermummen*, de *larven* et de *mummen*, masque. Suard, dans son essai historique sur l'origine et les progrès du théâtre anglais, parlant d'une troupe d'histrions qui fut condamnée à être fouettée hors les portes de Londres en vertu d'un acte du parlement, sous le règne d'Edouard III, dit que les acteurs dont elle se composait étaient probablement de ceux qu'on appelait *mummers*, sortes de comédiens (les premiers peut-être que l'Angleterre ait eus) qui couraient les campagnes, habillés d'une manière extraordinaire, chantant et jouant des pantomimes. Il observe toutefois que le mot *mummer* signifie celui qui se masque et se déguise pour faire le fou sans parler. Le mot an-

l'*Orchésographie*, disait naïvement : *Les branles me plaisent, parce que plusieurs y preignent plaisir ensemble.* Et son maître, poursuivant ses instructions au sujet de cette danse, lui disait à son tour : « Quand » vous commencerez un branle, plusieurs aultres se joindront avec vous, tant jeusnes hommes que damoiselles : » et quelquefois vne qui est la dernière en la dance, prendra vostre main gaulche, et ainsi se fera une dance » ronde (1). C'est ainsi que dans la Danse des Morts les derniers rejoignent les premiers; que les jeunes hommes tendent la main aux vieillards, que les humbles serfs prennent rang à côté des plus hauts potentats, que les femmes se réunissent aux hommes, et que sexes, âges, conditions, tout finit par se confondre en un branle général. *Commencer le branle*, c'était *mener la danse.* Le pape, dans la Danse Macabre, s'écrie douloureusement : *Faut-il que la danse je mène* (2) ! L'usage voulait qu'on laissât cet honneur au personnage le plus marquant d'une assemblée, comme cela se fait encore de nos jours pour les rois, les princes et les hauts fonctionnaires, dans les fêtes où il leur plaît de figurer (3). Le spectre moqueur rappelle avec un malin plaisir cette circonstance au saint-père. Il lui dit d'un ton patelin : « Dom pape, vous » commenceres comme le plus digne serviteur; en ce point honores serez : au grand maistre est deu l'hon» neur. » (Texte ms. d'une Danse Macabre de la Bibl. nat., n° 7310, anciennement au fonds Colbert, sous le n° 1849.) Dans d'autres textes, par exemple dans les textes en langue allemande des Danses du Petit-Bâle, du Grand-Bâle, de Fuessen, de Berne, des manuscrits de Munich et de Heidelberg, lesquels correspondent entre eux, sinon toujours par les formes du langage, du moins par le fond des idées, cette invitation au souverain pontife de danser le premier est partout formulée dans des termes qui témoignent de la même déférence ironique pour son rang suprême. On lit dans la Danse du Grand-Bâle : *Komm heiliger Vater, werther Mann! Ein vortanz musst ihr mit hann.* Ici le mot de *vortanz* et le verbe composé *vortanzen*, que nous rencontrons aussi ailleurs plusieurs fois, doivent s'entendre de l'action d'ouvrir le bal, d'exécuter le premier branle, de mener la danse. De même qu'il y eut en France des branles dansés au commencement de la fête et d'autres exécutés à la fin qui se nommaient *branles de sortie*, de même il y eut en Allemagne une division analogue qu'on appelait *Vortanz* et *Nachtanz.* Johann de Munster nous initie à l'ordre d'un bal germanique et au cérémonial chorégraphique qui s'y observait encore au commencement du XVII[e] siècle. D'abord le cavalier, sans oublier la révérence d'usage, l'humble salutation, le baisement des mains et la génuflexion, invitait gracieusement à danser la jeune fille qui avait eu le privilége de fixer ses regards. L'invitation acceptée, danseur et danseuse se prenaient par la main et commençaient à s'embrasser tendrement; quelquefois même ils se donnaient le baiser sur la bouche, si la coutume du pays sanctionnait cette privauté. Bientôt après le ménétrier, le *Pfeiffer*, le joueur de flûte ou de chalumeau, donnait à l'assemblée le signal du *Vortanz.* Cette première danse avait quelque chose de grave, de retenu, qui la distinguait de celle qui devait y succéder. Les figures en étaient simples et les mouvements modérés. Elle durait quelque temps, puis la musique se taisait et les danseurs prenaient du repos. Des sons joyeux annonçaient ensuite le *Nachtanz.* C'était un tumultueux mélange de sauts, de cabrioles, de gam-

glais *mum*, dont on se sert pour recommander le silence, comme nous disons *chut*, aurait, selon lui, la même origine. *Mum* se retrouve dans plusieurs dialectes de l'Orient et signifie *cire*. Or, on sait que les masques ou larves furent faits dans l'origine avec cette substance. Chez les Romains, les simulacres employés dans les funérailles reproduisaient, moulés dans de la cire, les traits du visage de la personne dont on pleurait la mort, et quelquefois son corps tout entier. On fit pour Jules César une statue de cire qui le représentait avec les vingt-trois blessures qu'il avait reçues. Un masque ou larve, étant considéré comme l'image du mort ou du *larvatus*, devint synonyme de fantôme, apparition des lieux de ténèbres, de l'enfer. De là *momon*, personne masquée qui ne disait rien. De là *mum*, invitation au silence; de là encore le *môme* des gamins de Paris.

(1) Les branles, qui se dansaient de côté, ne formaient pas toujours la ronde; il fallait, pour qu'ils devinssent une véritable ronde, que l'on réunit, si je puis dire ainsi, les deux bouts de la danse, comme l'indique fort bien Thoinot Arbeau.

(2) « Comandò la reina, che una danza fosse presa, e quella me» nando la Lauretta, Emilia cantasse. » (Bocc., g. 1, f. 8.)

(3) L'auteur de l'*Orchésographie* parle encore de cet usage en décrivant les branles : « CAPRIOL, celuy qui meyne le devant de la dance, quand il n'y a point de ronde, demeure-t-il tousiours le premier? — ARBEAU : Ouy, bien souvent, car il ne se treuve point d'aultre qui, avec sa damoiselle, veuille presumer d'aller le premier, mesmemēt quand cest un seigneur de réputation, et sur lequel on ne veult pas entreprendre. — CAPRIOL : Quelle place prendra cestuy-cy qui vouldra estre de la partie? — ARBEAU : Il se mettra à la queue, en prenant sa damoiselle par la main droicte, ou bien treuvera gracieusement quelque place entre ceulx qui sont en la ronde. » (*Orches.*, Lengres, 1589, 1 vol. in-4°.) C'est ce qui s'appelait *entrer dans la danse.*

bades, de tours et de figures insolites, qui ne tardaient pas à mettre tout le monde en belle humeur. On s'explique à présent les fréquentes allusions des Danses des Morts allemandes à cette division chorégraphique, aussi bien que les locutions *commencer la danse*, *danser un branle de sortie*, et autres analogues qui se rencontrent dans les textes français. L'usage naguère très répandu du fifre, de la flûte, du chalumeau, du hautbois, pour accompagner les danses que Thoinot Arbeau appelle *danses récréatives*, nous donne également raison des citations multipliées qui ont été faites de ces instruments sous le nom générique de *Pfeiffe* dans les différents textes des Danses des Morts de l'Allemagne (1). Si les images de plusieurs de ces Danses mettent sous nos yeux des instruments de différentes sortes et de différents noms, les rimes, peu jalouses d'observer une grande exactitude, nous parlent encore du *Pfeiffenthon*, quand la gravure représente tout autre chose. Je reviendrai sur cette anomalie au chapitre des *Instruments de la Danse des Morts*.

Voici quelques uns des nombreux passages qui contiennent des expressions techniques ayant trait à la musique et à la danse. Je commencerai par la *Danse Macabre* (Troyes, Oudot, texte *renouvelé*).

La *Mort*. . . . . Vous qui vivez joyeusement,
Ou jeune, ou vieux, vous danserez.

La *Mort* au *Cardinal*. . . . . . . Vous danserez comme les autres.

Le *Roy* à la *Mort*. . . . . Je n'ai pas appris à danser;
Votre danse est un peu trop sauvage.

La *Mort* au *Duc*. . . . . Il faut mourir, le temps nous presse,
Et danser pour gagner le prix.

La même au *Chevalier*. . . . . . Il faut danser une autre danse (2).

La même à l'*Ecuyer*. . . . . . . Avancez-vous, notre écuyer
Qui sçavez les tours de la danse (3).

La même à l'*Homme d'armes*. . . Fussiez-vous un second Artus,
Vous danserez à notre danse.

L'*Homme d'armes*. . . . . A cette danse, par la main,
Malgré mes dents, la Mort me mène.

Le *Geôlier*. . . . . Mais puisqu'il faut sitôt mourir
Et suivre vos fatales danses.

La *Mort* à l'*Enfant*. . . . . Plutôt que plus tard cette danse,
Petit drôle, il te faut souffrir.

La même au *Fou*. . . . . Ce que dansez n'est en usage;
Mais, pauvre sot, bien vous avient.
Autant le fou comme le sage,
Tout homme à danser il convient.

La même à la *Reine*. . . . . Vous commencerez cette danse.

La *Reine*. . . . . Cette danse m'est bien nouvelle.

La *Duchesse*. . . . . Mes amis, mon or et mon bien,
En qui j'ay mis mon espérance,
Contre la Mort ne peuvent rien,
Et moins encore contre la danse.

---

(1) « Her Bawes, merkt uf der *phifen dón*. » (Texte ms.).

« Und tanz'n nach meiner *Pfeiffen Thon*. » (Danse du Grand-Bâle.)

« So mercken auff, *der Pfeiffen Schall*. » (*Id.*)

« Des Todes *Pfeiff* dönt dem onglych. » (*Id.*)

« Bis de *pfiff* ein ton gewint. » (Danse du Petit-Bâle.)

« Und Nyemant weys wenn ds *pfeiffes auf pfeiffen wil*. » (Danse xylographique, publiée par Massmann.) Le ménétrier ou ménestrel, dans les Danses allemandes, reçoit le nom de *pfeiffer*. Il est vrai que les instruments ordinaires des ménétriers étaient la flûte, le fifre, le chalumeau, le hautbois, la cornemuse; mais les musiciens instrumentistes n'en gardaient pas moins le nom de *pfeiffer* en tout autre cas, c'est-à-dire lorsqu'ils jouaient d'un instrument à vent quelconque. Ainsi *pfeiffer* était devenu un nom générique, à peu près par la raison qui fait qu'aujourd'hui encore, en Allemagne, la dénomination de hautboiste est généralement reçue pour désigner celui qui appartient à une musique militaire, quel que soit l'instrument dont il joue. Un corps de musique militaire est aussi nommé, par la même raison, corps des hautboistes.

(2) Un peu plus loin, la Mort dit au marchand : *Il faut chanter un autre chant*. Ce qui a la même signification.

(3) Revient à ceci : Vous qui savez les tours du métier.

La *Mort* à la *Nourrice*. . . . . .
Laissez enfans et poesions,
Hochet, moulinet et boulie;
Venez danser sans violon (1)
Le dernier branle de sortie (2).

La même à la *Femme amoureuse*.
Dansons un branle de sortie.

La même à la *Sotte*. . . . . . .
Sus tôt, Margot, venez avant;
Etes-vous maintenant derrière ?
Vous devriez bien marcher devant
Et danser toute la première.
Vous en sçavez bien le métier,
Puisque vous portez la marotte;
Je vous attends à mon moustier
Où danse bien sot que sotte.

La Danse Macabre n'est pas la plus riche en locutions empruntées à la musique et à la danse, de m
qu'elle n'est pas la mieux partagée en fait de dessins d'instruments. Les textes des rondes allemandes p
sentent plus d'intérêt à ce double point de vue; mais pour ne point multiplier outre mesure les citations
qui pourrait devenir fastidieux, je me contenterai de placer ici la traduction littérale de quelques passa
qui prêtent à des remarques.

La *Mort* au *Pape*. (Mss. de Munich et de Heidelberg, fig. I.)
Seigneur Pape, prête l'oreille au son du fifre (3)
Et fais en sorte de bien sauter.
Il n'est point pour cela de dispense;
C'est la Mort qui t'offre à danser.

La *Mort* à l'*Empereur*. (Danse du Grand-Bâle.)
Sire Empereur à la barbe grise,
Votre tour tardait à venir;
Vous n'avez rien perdu pour attendre.
Vous danserez au son de ma flûte (4).

La *Mort* à l'*Impératrice*. (Danse du Petit-Bâle, du Grand-Bâle et des anciens mss. allemands.)
J'ouvre la danse, madame l'impératrice;
Entrez-y après moi, cette danse est la mienne.
Vos courtisans vous ont quittée;
C'est la Mort seule qui brigue vos faveurs.

La *Mort* au *Roi*. (Texte des anciens mss.; *Id.* des Danses de Bâle.)
Sire Roi, il est un terme à votre puissance;
Je veux vous conduire par la main
A la danse des frères noirs (5)
Où la Mort vous donnera sa couronne.

---

(1) *Je le ferai bien danser sans violon*, se dit encore sous forme de menace.

(2) Le dernier branle dansé à une fête qu'on appelait effectivement *branle de sortie*.

(3) Ou de la flûte. Le texte de la *Danse xylographique*, publiée par Massmann et tirée du ms. de la bibliothèque de Heidelberg (*Cod. palat.* n° 438, *chart. fol.*), ne porte point, comme les autres, *pfeyffen don*, mais *pawken don*. Il est vrai que le spectre, dans la gravure sur bois de cette danse, joue effectivement des timbales ou naquaires.

(4) *Und tanz'n uff der pfiffen ton*, litt. *Et danser d'après le* (au) *son de la flûte*. (*Et mon fifre discord vous invite à partir*, traduction de l'édit. de Bâle, Birmann, 1830.) L'usage de danser au son de la flûte, du fifre, du chalumeau, et de régler ses pas sur l'air joué par le ménétrier, le *pfeiffer*, a doté la langue allemande de plusieurs expressions qui ont fini par devenir autant de proverbes. C'est ainsi que, dans quelques contrées de l'Allemagne, *danser comme l'on siffle* se dit figurément pour se conformer aux désirs, aux volontés, aux exigences de quelqu'un. C'est même une locution très usitée et très populaire.

(5) *An diser swarzer brueder tanz*. Cette nouvelle maniè
désigner la Danse des Morts mérite d'être remarquée. Elle est
mune au texte des manuscrits allemands cités par Massmann,
qu'à la Danse du Petit-Bâle. La Danse du Grand-Bâle porte : *An d*
dürren bruder tanz, ce qui signifie littéralement, *à la dans*
frères maigres ou décharnés. Rapprochons ce passage de cel
l'enfant parle de l'*homme noir* qui vient l'enlever : *Ein sw*
mann ziucht mich dâ hin. La Danse du Petit-Bâle met à la
du mot *noir* une autre épithète, *magere*, maigre, et la Dan
Grand-Bâle, *dürr*, qui veut dire décharné. Ces diverses qual
tions expriment toutes au fond la même pensée et sont enc
produit d'une confusion entre les traits de la Mort et ceux de S
Observons que la Mort, *der Tod*, en allemand comme en grec
natos), est du genre masculin, et que la couleur noire lui sied
bien qu'à son frère le Diable (Hadès), qui n'en a pas seul le
lége. L'homme noir, ravisseur de l'enfant, peut donc être à l
Satan et la Mort. Un grand nombre de légendes german
expliquent d'une manière poétique le fait de la mort des en
par l'apparition subite de spectres, de fantômes qui viennent
murer à l'oreille de ces petits êtres des paroles fatales, en le

La *Mort* au *Cardinal*. (Danse du Grand-Bâle.)	Monsieur le Cardinal au chapeau rouge, Sautez, la danse est bonne.
La *Mort* au *Duc*. (Mss. de Munich et de Heidelberg et les deux Danses de Bâle.)	O Duc orgueilleux, vous avez bien dansé Ou bien chanté avec les femmes ; Vous paierez tout cela en entrant dans la ronde. Allons, venez saluer les morts.
Le *Duc* à la *Mort*. (Danse du Grand-Bâle.)	Maintenant je vais être semblable à mon danseur.
L'*Evéque* à la *Mort*. (Mss. et Danses de Bâle.)	Je fus très respecté Quand je faisais partie de l'ordre des évêques, Et maintenant les monstres infernaux Me traînent à la danse ni plus ni moins qu'un singe (1).
La *Dame noble* à la *Mort*. (Mss. all. Danse du Petit-Bâle.)	. . . . Le fifre de la Mort me cause une tristesse infinie : La chanson à danser (2) est ici bien lugubre (3).
La *Mort* au *Marchand*. (Mss. all. Danses de Bâle.)	La Mort ne prend ni l'argent ni les biens. Ainsi dansez avec courage.
Réponse de l'*Enfant*. (Mss. all. et les Danses de Bâle, etc.)	O douleur, ma bonne petite mère, Un homme noir m'attire à lui. Comment peux-tu m'abandonner ? Je ne sais pas marcher et l'on veut que je danse (4).

poisonnant de leur souffle. Un de ces esprits de ténèbres est désigné sous le nom de *Roi des Aunes* (Erlen König), dans une légende dont une belle mélodie de François Schubert a fait revivre le souvenir. Quelques uns ont pris ce nom d'*Erlen König*, pour une corruption de *Höllen König*, roi des enfers. Toujours est-il que cette légende rappelle d'une manière frappante l'épisode de l'*homme noir* de la Danse des Morts. L'enfant y adresse à son père les mêmes plaintes que dans la ronde funèbre, il fait entendre à sa mère, sur les souffrances mystérieuses qu'il endure pendant que le fantôme lui parle et cherche à l'attirer. Ce roi des Aunes, ce spectre, c'est encore un de ces esprits infernaux qui engendrent la maladie ou la mort par leur contact impur et qui justifient le surnom de *poison de Dieu*, donné à Satan, auteur des fléaux, de la contagion, de la peste. Il existe dans la littérature populaire d'un grand nombre de pays des créations analogues, personnifications multiples de l'esprit malfaisant qui essaie toutes les formes et joue tous les rôles pour effrayer les humains et leur porter malheur. Ainsi, en Bretagne, on redoute la visite de celui qu'on appelle le *Petit charbonnier*, parce que la présence inattendue de cet esprit des ténèbres annonce toujours la mort de quelqu'un que l'on aime, ou quelque autre événement fâcheux. Lorsqu'une femme l'aperçoit, elle craint aussitôt pour les jours de son enfant. Je considère comme un reste de la croyance superstitieuse qui fit éclore ces légendes, l'habitude qu'ont encore de nos jours les mères et les nourrices de couvrir d'amulettes ou d'objets bénits les petits enfants pour écarter de leurs berceaux les influences insalubres et étouffer les germes de certaines maladies qu'elles continuent d'attribuer à l'action d'un esprit malfaisant, principalement aux effets du *mauvais œil*. Dans plusieurs contrées, et surtout en Allemagne, où les souvenirs légendaires sont très vivaces, il y a des mères qui se persuadent que des spectres ou des fantômes sont venus leur enlever les êtres chéris dont elles pleurent la mort. Une d'elles, au milieu de ses larmes, racontait un jour qu'une petite fille qu'elle avait perdue, mais à qui la souffrance n'avait nullement ôté l'usage de la raison, entendit, quelques instants avant de mourir, trois coups distincts frappés à la muraille auprès de son chevet, et que l'enfant, pleine de terreur, s'était alors écriée : « Le voici, c'est lui, je le vois ; il vient me chercher ! » Il n'est pas étonnant que de jeunes imaginations se montrent frappées des images bizarres dont on les nourrit à plaisir. Les parents qui ont renoncé, pour leur compte, aux chimères du passé, ne contribuent pas moins à jeter un levain de superstition dans ces esprits faibles et amoureux du merveilleux, par leurs évocations journalières du diable, de l'homme noir qui, sous les traits d'un personnage de convention dont le ramoneur jouera le rôle au besoin, doit venir s'emparer des enfants mutins pour leur administrer une bonne correction. Ce personnage, en France, sera Croquemitaine ; en Allemagne, Hans Trapp, et en Italie, à l'époque des fêtes de Noël, la Befana armée de sa redoutable poignée de verges. Dans toutes ces apparitions, le fantôme, le spectre, personnifie toujours l'esprit du mal, l'esprit méchant, le mauvais ange, l'ange de la mort, devenu le type de Satan. Son rôle est celui de vengeur ou d'exterminateur. De là la synonymie des expressions : *que la peste l'étouffe, que le diable l'emporte, que la fièvre le tienne, puisse-t-il aller à tous les diables*. De là aussi le rapport de l'*homme noir*, le spectre *de la Mort* avec les *frères noirs*, les spectres *des morts*, les *larvati* et ceux mêmes, peut-être, qui étaient morts de la peste.

(1) Nu ziehent mich die ungeschaffen
Zem tanze als einen affen.
(Texte des *Mss*. cités par Massmann.)

(2) La chanson à danser était l'air qui accompagnait la danse ; on l'empruntait ordinairement à une chanson très connue dont on chantait quelquefois les paroles en dansant ou dont les instruments jouaient simplement la mélodie. On composait encore, au siècle dernier, de ces sortes de chansons et l'on se plaisait à en recueillir de très anciennes. Nos rondes enfantines sont presque toutes de vieilles chansons à danser qui faisaient les délices de nos ancêtres.

(3) Le ms. de Heidelberg H[1] : NOBILISSA. *Plaudere deberem, si ludicra vite viderem* [*Fistula me fallit mortis quæ dissona psallit*]. On se rappelle que la gravure de Pierre Schenck, représentant un squelette jouant du violon à un vieux richard, est intitulée : MORTIS INGRATA MUSICA.

(4) Tel est aussi le sens des paroles de l'Enfant dans la Danse

Pour les autres passages du texte des Danses des Morts qui offrent quelque intérêt sous le rapport
sical, je renvoie le lecteur aux chapitres suivants.

Après tout ce qu'on vient de dire, il est suffisamment prouvé, je crois, que la *Danse des Morts* a ré
ment été conçue sous la forme d'une danse, et qu'il n'y a rien de figuré dans le titre qu'on lui donne, c'es
dire que le mot *danse* y conserve son acception propre, et ne signifie nullement *moralité*, *remontrance*, *le*
Que cette danse ait le caractère d'une bonne leçon morale, cela n'est pas douteux; mais ce n'est pa
cela qu'il s'agit. Il s'agit de démontrer que l'attitude du squelette, l'usage qu'il fait des instrument
musique, la manière dont il s'accouple, en changeant d'aspect, aux personnages vivants qu'il invite
danse, afin de former une suite de groupes d'un caractère différent destinés à constituer le branle
tuaire, ne sont point les résultats d'une intention vague ou d'un acte de pure fantaisie. Il n'y faut pas
les traits accessoires de l'idée principale, il faut y reconnaître la donnée essentielle de l'œuvre. Que s'
on proposé, en effet? De parodier d'une *façon satanique* (1), c'est-à-dire *funèbre*, les biens de la vie
vie même, qui n'est que néant et pourriture sous ses beaux dehors. Mais pour exécuter cette parodi
telle sorte que tout le monde en comprît sur-le-champ la portée philosophique, ne convenait-il pa
choisir des images tirées de la vie réelle, partant accessibles à tous par leur vulgarité même? Or les ima
qu'évoque l'idée de la danse en général devaient naturellement s'offrir à la pensée, puisque la danse
être considérée comme une des manifestations les plus spontanées de la gaieté humaine, et qu'elle sym
lise, en quelque sorte, les joies et les plaisirs de l'existence ici-bas. C'est donc comme *danse* que le
funèbre a été conçu; c'est comme danse qu'il s'est produit, soit en réalité sous forme de spectacle,
par *images*, sous forme de peinture et de sculpture; c'est comme *danse* qu'il a été compris et a obtenu
immense popularité; c'est comme danse enfin qu'il a été reproduit et imité postérieurement, car l'ouvr
de Michault ne prend pas seulement le titre de *Danse aux Aveugles*, mais dans les vignettes dont
sieurs de ses éditions et de ses copies manuscrites sont ornées, il met en scène des personnages qu
tiennent par la main et qui dansent un branle. On voit donc que le mot *danse* conservant ici sa signif
tion littérale, rien ne se conçoit mieux que la présence des instruments de musique dans les images
bizarres productions auxquelles il s'applique; rien ne se conçoit mieux, en outre, que l'emploi des ter
techniques de la danse et de la musique dans les textes donnant l'explication de ces images.

Macabre. M. Edouard Thierry a dit avec autant de grâce et de naïveté, mais avec plus d'élégance et de poésie :

Mes petits pieds sont comme ceux des anges,
Ma mère avec amour
Ote et remet l'épingle de mes langes,
Pour les voir tout le jour.
Sur ses genoux, pauvre enfant, tête blonde,
Je fais à peine un pas,
Comment veux-tu que j'entre dans ta ronde
Moi qui ne marche pas?
(Éd. Thierry, *la Danse Macabre*. Voy. ce charmant poëme à la fin du présent volume.)

(1) J'ai déjà dit, dans la première partie de mon ouvrage (Section II, *Symbolisation, personnification et représentation de la Mort*), que l'idée du branle mortuaire doit provenir de la même source que celle des danses nocturnes de démons et de sorciers, comme suite nécessaire de l'identification de la Mort et de Satan, puis des *morts* avec les *larvati* ou hallucinés, confondus eux-mêmes avec les *démons* en tant qu'êtres voués au mauvais prin
en d'autres termes, *possédés* du diable. Aussi se représentai
ces danses nocturnes également sous la forme de *défilés* ch
graphiques ou de branles, mais de branles dansés à rebours.
ce qui résulte de la description qu'en fait le superstitieux P
de l'Ancre, dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais a*
et demons, p. 121. « On y dance (au sabbat) en long, deux à d
» et dos à dos, et parfois en rond, tous le dos tourné vers le ce
» de la dance, les filles et les femmes tenant chacune leurs dém
» par la main, lesquels leur apprennent des traits et gestes si
» cifs et si indécens qu'ils feroient horreur à la plus effro
» femme du monde. Avec des chansons d'une composition si
» tale, et en termes et mots si licentieux et lubriques, que les
» se troublent, les oreilles s'estourdissent, et l'entendement s
» chante de voir tant de choses monstrueuses qui s'y renc
» trent à la fois. »

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'Orchestre de la Danse des Morts.

Des danseurs ne sauraient se passer de musiciens, un bal ne peut manquer d'avoir un orchestre; aussi la fête de la Mort a-t-elle eu ses ménétriers pour inviter la foule à venir goûter au cimetière les joies du tombeau. L'idée des squelettes musiciens placés en tête des rondes funèbres, le plus souvent sur une estrade auprès du charnier, fut probablement suggérée par la coutume, très répandue pendant le moyen âge, de pratiquer des jeux et des divertissements après les saints offices autour des églises, dans le lieu même qui servait d'asile aux morts. C'est là que les pèlerins récitaient des cantiques et des légendes, que les trouvères et les ménestrels *fablaient* et chantaient, que les jongleurs faisaient leurs tours d'adresse, que les marchands vendaient mille babioles, et que la jeunesse des deux sexes tenait de doux propos et dansait. Cette coutume ne fut à la vérité qu'une tolérance de la part du clergé qui s'y opposa formellement toutes les fois qu'elle occasionna des abus et devint un sujet de scandale. Le *Manuel du péché*, composé, à ce que l'on croît, au XIIIe siècle, par l'évêque Grosthead, et cité par Douce, proteste contre cet usage dans les vers que voici :

Karoles ne lutes ne deit nul fere
En seint église, ki me voit crere ;
Kas en cimetière Karoler
Utrage est grant u lutter.

Mais la force de l'habitude l'emporta sur les exhortations et les remontrances. Ce fut en vain que l'autorité ecclésiastique essaya par des mesures plus rigoureuses et par des défenses réitérées d'abolir cet usage, qui, loin de s'affaiblir, se perpétua de siècle en siècle (1). On est même tenté de croire que l'Eglise ne voyait pas au fond, avec autant de répugnance qu'elle tenait à en manifester, l'amour que ses enfants conservaient pour les saints lieux jusque dans la pratique des divertissements frivoles. Comme une mère en qui la sévérité n'exclue pas la tendresse, elle pouvait en quelque sorte les surveiller dans leurs jeux, épier à toute heure leurs moindres penchants, leurs tendances les plus secrètes, afin de les réprimander ensuite plus sûrement et plus fructueusement du haut de la chaire chrétienne par la voix de ses prédicateurs. De la sorte aussi, elle parvenait à retenir sous son aile les esprits volages et inconstants que la rigueur de sa loi effrayait et que les séductions de l'esprit tentateur menaçaient à tout moment d'attirer dans les voies périlleuses. Bref, ce qu'elle perdait d'un côté elle le regagnait de l'autre ; si bien qu'elle-même permit souvent qu'après les saints offices on commençât les danses. C'est en effet le signal de ces joyeux ébats que donnent après le sermon des dominicains les deux squelettes ménétriers de la Danse du Grand-Bâle (voyez à la fin de ce volume, pl. III, fig. 23). Ces deux squelettes ne sont que la copie des deux musiciens qui dans les tableaux du Klingenthal (voy. fig. 22) ouvrent la ronde devant le *Todtenhaus*, ou charnier où sont empilés les ossements des morts. Quant aux instruments de musique dont ils se servent dans l'une

---

(1) Le concile d'Exeter, tenu en Angleterre en 1287, ordonne aux curés de ne point souffrir dans les cimetières l'exercice de la lutte, des danses ou autres jeux, surtout pendant la célébration des veilles ou des fêtes des saints. L'assemblée du clergé de France, tenue à Melun en 1579, dans son règlement sur l'observance des fêtes, défend les spectacles comiques et renouvelle l'ordonnance des anciens conciles, de ne point jouer des comédies et de ne point danser dans les cimetières. Le rituel de Cahors, donné en 1604, par l'évêque Étienne de Popian, et principalement dirigé contre les comédiens, contenait les prescriptions suivantes : *Par quoi mandons et très expressément enjoignons à tous prieurs, recteurs, curez ou leurs vicaires, chasser hors de l'église (à laquelle comme maison de Dieu et d'oraison convient la sainteté) et des porches et des cimetières et autres lieux sacrés et circonvoisins toutes sortes de tambours et joueurs d'instruments, farces et quelconques* REPRÉSENTATIONS PAR PERSONNAGES MASQUEZ OU DÉGUISÉS, DANSES, JEUX, etc.

et l'autre peinture, ils faisaient partie de ceux qui, au moyen âge, formaient l'accompagnement ordina des danses, savoir : la flûte, le tambourin, plus le chalumeau. Rapportons-nous-en sur ce point à Thoi Arbeau : « Le tambourin, dit-il, accompagné de sa fluste longue, entres aultres instruments, estoit du ten » de noz pères emploié pour ce qu'un seul joueur suffisoit à mener les deux ensemble, et faisoient la sy » phonie et accordance entière, sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence et d'avoir plusie » austres joueurs, comme violons et semblables. Maintenant, ajoute-t-il (c'est-à-dire vers 1589), il n'est » si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir des hautbois et saqueboutes. » Le joueur de fl et de tambourin figure aussi dans la Danse Macabre (Guy Marchant, 1486) conjointement avec trois aut collègues, dont le premier tient une cornemuse, le second un petit orgue portatif, le troisième u harpe (pl. IV, fig. 24) (1). Les Danses les plus anciennes qualifient ces musiciens de premier, de secon de deuxième, de troisième, de quatrième ménestrel ou ménétrier ; d'autres ne les appellent que le premi le second, le deuxième, le troisième et le quatrième mort. Cet orchestre est placé devant la Danse hommes dans presque toutes les éditions, à commencer par celle de 1486, mais il n'est point, je cro dans la première. On le trouve aussi en tête de la Danse des femmes avec un texte que je vais rappor ci-dessous, d'après l'une des leçons les plus anciennes, en donnant en regard les variantes du *lang plus poly ou renouvelé :*

LE PREMIER MENESTREL (2).

Venez dames et damoiselles
Du siècle et de religion
Befues : mariees et pucelles
Et autres sans exception
De quelconque condicion
Toutes : danser a ceste dance
Vous y venrez vueilles ou non
Qui sage est souuent y pense.

LE SECOND.

Quels sont vos corps : je vous demade
Femes jolies tant bien paree
Ils sont pour certain la viande
Quun jour sera aux vers donnee
Des vers sera donc deuoree,
Vostre chair : qui est fresche et tendre
Ja il nen demourra goulee
Vos vers après deuiendront cendre.

LE TIERS.

Compaignon bonne est ta raison
De ses femmes oultrecuidees
Que leur corps sera venaison
De vers puans ung iour mengees
En pourroyent elles estre gardees
Pour or : argent ne rien qui soit
Nenny. bien sont doncques abusees,
Qui ne samende il se deçoit.

LE QUART.

O femes mirez vous en ung tas
Dossemens de gens trespassez

LA MORT AUX DAMES (3).

Venez, dames et damoiselles,
Chrétienne ou de religion,
Veuves, ou femmes, ou pucelles,
Et sans aucune exception,
Fussiez-vous de condition,
De laide ou de belle prestance,
Il faut, le voullez-vous ou non,
Venir danser à notre danse.

LE SECOND MORT.

Quels sont nos corps, je le demande,
A vous femmes d'états divers ?
Sinon une puante viande,
Après notre mort, pour les vers.
Pourquoi donc si fort la flatter,
Et si délicate la rendre ?
Puisqu'elle doit sans contester,
Quelque jour, retourner en cendre.

LE TROISIÈME MORT.

Compagnon, bonne est ta raison
De ces femmes outre cuidées,
Leurs corps sera la venaison,
Des vers dans le tombeau gardées,
Leurs beautez tous les jours fardées,
Quand dans la tombe elles seront,
Pour or, argent regardées,
De personne plus ne seront.

LE QUATRIÈME MORT.

Femmes, mirez vos doux appas
Dans cette triste sépulture.

(1) Dans l'édit. de Paris, Ve Jehan Trepperel et Jehan Jehannot (1500), on voit en tête de la danse deux squelettes dont l'un joue de la flûte et du tambour et l'autre de la vielle (*lyra mendicorum*). Il en est de même dans quelques éditions postérieures, entre autres celle de Lyon (Pierre de Sainte-Lucie, 1537).

(2) Ce texte est le même que celui du ms. 7310. 3 de la Bibliot que nat., portant, au dos de la reliure, le titre de *Danse Macab*

(3) *La grande Danse Macabre des hommes et des femmes h toriée et renouvellée de vieux gaulois en langage le plus poly nôtre temps.* Troyes, Jacques Oudot.



Lesquelz ont en divers estas
Au monde este leurs temps passez
Et maintenant sont entassez
L'un sur l'autre gros et menus
Ainsi serez. or y pensez
La chair pourrie les os tous nus.

Regardez ces os en un tas,
Qui font horreur à la nature,
Ils ont été d'états divers,
Reines, bergers, grandes dames :
On ne sait plus, mangez des vers,
S'ils sont os d'hommes ou de femmes (1).

J'ai donné (pl. IV, fig. 25 *a*, 25 *b*) les quatre joueurs d'instrument placés avant la Danse des femmes dans le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 7310. 3). Les deux gravures qui les représentent sont sur deux pages en regard. Au-dessous des deux premiers squelettes, dont l'un tient une gigue et l'autre un hautbois, on lit avant le texte rapporté ci-dessus une poésie en mauvais latin commençant de la manière suivante :

Ludite formose teneres castute puelle,
Nam defluunt anni more fluentis aque,
Nec que preteriit iterum revocabitur unda,
Nec que preteriit hora redire potest.

Les deux autres ménestrels jouent, l'un de la flûte et du petit tambourin, l'autre de la *chifonie* (*lyra mendicorum*), appelée *vielle* actuellement en français. On voit que les *illustrations* de ce manuscrit ne rappellent qu'un seul des musiciens de l'orchestre de la Danse Macabre imprimée, à savoir, le joueur de flûte et de tambourin. La ronde germanique du xv° siècle, *der Doten Dantz mit figuren, clage und antwort*, ouvre d'une façon plus joyeuse et plus gaillarde par un concert d'instruments à vent, auquel le son du tambour ne tarde pas à se joindre. La figure 38 (voy. pl. VI), qui est la première du *Doten Dantz*, représente quatre squelettes musiciens, comme dans la Danse Macabre, mais avec d'autres instruments. Trois de ces instruments sont ornés de petits drapeaux flottants, *pennons*, *fanons* ou banderoles aux armes de la Mort. Les quatre musiciens formant l'orchestre se tiennent sur une sorte d'estrade ou de théâtre couvert. Trois d'entre eux sont assis sur un banc placé au milieu de cette estrade. Au bas de la gravure se montrent jusqu'à mi-corps trois danseurs squelettes, qui paraissent fort animés par les sons qu'ils entendent. Au-dessus de l'image est le quatrain dont j'ai donné plus haut la traduction :

Bon gré, mal gré, maîtres et serviteurs,
Dansez ici, quel que soit votre sexe, etc.

A la page suivante, une représentation qui est le complément de celle qui précède expose à nos regards un mort couché dans son sépulcre. Par derrière, trois horribles spectres enlacés par des serpents figurent, d'une manière peu antique et excessivement grotesque, une sorte de groupe de Laocoon. A gauche, on aperçoit le charnier rempli de têtes de morts; à droite, sur le premier plan, trois autres squelettes, dont un bat la caisse avec un os en guise de baguette; ils prennent l'attitude de conscrits enivrés d'une joie belliqueuse à l'idée de leur enrôlement sous les classiques drapeaux de Mars. Holbein semble s'être proposé d'annoncer le défilé lugubre avec encore plus d'éclat et de retentissement. Dans son orchestre d'outre-tombe, il introduit plusieurs sortes d'instruments bruyants et nasillards, hautbois, trompettes, *Krumhœrner* (cromornes), timbales, et jusqu'à une pauvre chifonie ou lyre de mendiants (vielle), qu'il place avec malice dans les mains d'un squelette de vieille femme coiffée d'une cornette de nuit, comme pour montrer que les vieilles femmes répètent toujours la même chanson, ce qu'un jeu de mot allemand sur la lyre donne à entendre ici. (Pl. IV, fig. 26.)

(1) Les discours des ménestrels, qui servent de prologue à la Danse des hommes, se trouvent rimés en latin dans le *Speculum salutare choreæ Macabri* de la réimpression de Goldast. Le premier mort y prend ainsi la parole :

MORTUUS PRIMUS MUSICUS CHOREÆ.

Vos qui diva vero sententia
In diversis vivitis seculo,
Sequimini Christi vestigia
Providendo mortis articulo.
Sero, mane, aut in diluculo
Hanc choream sic chorizabitis.
Suspicite vestro nos oculo,
Sicut sumus, ita vos eritis.



Il n'y a point d'orchestre de morts dans la Danse xylographique du xve siècle, tirée du manuscrit de Heidelberg (H[1]) et publiée par Massmann. Je n'en ai pas trouvé non plus dans la Danse de Lubeck, ni dans beaucoup d'autres Danses plus modernes (1). Le frontispice de celle de Valvasor, allégorie dans le goût des xvii[e] et xviii[e] siècles, contient deux musiciens à cheval. L'un blouse les timbales, l'autre sonne de la trompette (pl. IV, fig. 27). C'est proprement ici le *Triomphe de la Mort*, avec sa pompe sévère et magistrale; ce n'est plus la Danse des larves ou des *larvati* menée avec un burlesque entrain, aux accords piquants et ironiques des ménétriers.

CHAPITRE TROISIÈME.

Le Ménestrel ou Ménétrier de la Danse des Morts.

Ce n'est point pour accompagner au son d'un instrument la saltation funèbre, ou bien pour donner le signal de la danse, à l'exemple des musiciens squelettes dont nous parlions tout à l'heure, que se présente ici le ménestrel. Ce gai compagnon n'est pas encore rayé du nombre des vivants, mais son heure a sonné et la Mort vient le prendre : elle veut qu'il soit aussi de la fête. Celui qui tant de fois invita les autres au plaisir va donc trouver enfin l'occasion de se divertir pour son propre compte! Allons, beau ménétrier, entrez dans la ronde!

De toutes les professions représentées dans le bal des Morts, aucune peut-être ne fut plus populaire que celle de ménestrel ou ménétrier. Quand je dis populaire, je donne à ce mot toute l'extension dont il est susceptible, car les ménestrels n'étaient pas seulement les musiciens du peuple, ils s'employaient aussi à divertir les grands. Descendants directs des anciens bardes, selon les uns, des rapsodes et des mimes de l'antiquité, selon d'autres, mais avec plus de probabilité, sans doute, continuateurs, sous des noms nouveaux, d'une institution qui florit de temps immémorial chez les nations barbares comme chez les peuples civilisés (2), ces musiciens gyrovagues allaient de ville en ville, de village en village, de tribu en tribu, célébrant la valeur des héros et les exploits des chefs, les doux combats de l'amour et les tendres conquêtes des amants, les plaisirs frivoles de la terre et les joies incommensurables du ciel, la vie tumultueuse des camps et l'existence paisible des cloîtres. De l'humble chaumière cachée dans les profondeurs de la vallée, ils montaient au donjon féodal dont les tourelles orgueilleuses semblaient menacer les nues. Emplissant le monde de glorieux souvenirs et de suaves harmonies, ils exaltaient tour à tour la constance des martyrs morts pour la défense de la foi et le courage des guerriers morts pour la défense de la patrie. Présents en tous lieux, ils marchaient à la tête des armées, ils suivaient les processions (3), ils portaient

---

(1) En tête de la Danse hollandaise de Rusting, qui n'est qu'une imitation de celle d'Holbein, on voit assis sur un trône un squelette couronné. A droite et à gauche de cette figure, sont placés deux autres squelettes sonnant de la trompette ; au-dessous dansent sept personnages du même genre. D'autres interprétations de l'ancienne Danse des Morts contiennent quelques figures isolées de squelettes donnant le signal de la ronde ou bien accompagnant le branle au son d'un instrument de musique; mais ces représentations, étant plus récentes, ont peu d'intérêt pour l'histoire des instruments: c'est pourquoi il faut s'en tenir aux anciens types principaux dont j'ai parlé.

(2) De nos jours encore elle est en honneur chez des peuples à moitié civilisés ou tout à fait barbares. Je citerai quelques pays de la côte de Guinée où la société nègre se partage en plusieurs classes, et où les seigneurs, de même que les souverains, ont auprès d'eux des espèces de bardes ou ménestrels appelés *Guirots*. L'office des Guirots est de chanter l'antiquité, la noblesse et la valeur de leurs princes; ils s'accompagnent d'un instrument qui d'ordinaire est une caisse sur laquelle ils battent avec les mains ou avec deux petites baguettes. Ce sont les Guirots qui portent le tambour royal, l'*Olamba*, et qui, pendant les luttes et les exercices gymnastiques auxquels se livrent fréquemment les nègres de ces contrées, excitent au son d'un tambour ou d'un chaudron le courage et l'ardeur des athlètes. (Voy. mon *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises.* Paris, Firmin Didot frères, p. 158.)

(3) Un antique cérémonial d'une église de Toulouse parle de pêcheurs (*piscatores*) qui auraient amené des ménestrels dans une fête célébrée en l'honneur de la Sainte-Croix. « Item etiam congregabuntur Piscatores qui debent inter esse isto die in processione cum *ministris* seu JOCULATORIBUS, quia ipsi Piscatores tenentur habere isto die *joculatores* seu mimos ob honorem crucis.— Et vadunt primi ante processionem cum ministris seu joculatoribus semper pulsantibus usque ad ecclesiam sancti Stéphani. (Du Fresne, *Gloss.*, v° *Rex ministellorum.*) Le concile de Noyon de l'an 1334 défendit les processions faites par des jongleurs.

des messages, ils favorisaient les entreprises galantes. Souvent on les rencontrait mêlés à des bandes de pèlerins, ou bien accompagnant une troupe de croisés partant pour la terre sainte. Ils égayaient par le jeu des instruments ou par les poétiques accents de la muse, les spectacles publics, les *montres* des fêtes solennelles, les entrées triomphales des seigneurs, des princes et des rois. Admis dans l'intimité du foyer domestique, ils prenaient part aux divertissements de famille; ils composaient des épithalames pour les jeunes mariés, amusaient de leurs récits les convives et mettaient le bal en train par de joyeux accords. Flatteurs des cours et flatteurs de la plèbe, ils cherchaient en toute occasion à se concilier les suffrages de leurs auditeurs. Malheureusement ils n'y parvenaient pas toujours sans blesser la vérité; et plus d'une fois le désir de plaire à leurs hôtes les rendit, sous ce rapport, peu scrupuleux. Quelques uns cependant, obéissant à de meilleures inspirations, osaient parler avec franchise au nom de la justice et du droit méconnu. Interprètes éloquents des ressentiments et des jalousies de castes qui divisaient alors la société, ils avaient l'adresse de mêler à leurs accents mielleux des traits fins et acérés qui allaient droit au but sans blesser directement personne. C'étaient d'amusants conteurs, des orateurs habiles déguisant avec art leurs témérités. En tout cas, le bon mot qui faisait sourire valait mieux que le froid sermon qui eût offensé.

Tant que les ménestrels jouèrent ce rôle honorable, tant que l'impartialité, non l'intérêt, guida leurs actions, ils conservèrent l'estime dont ils avaient joui dans les premiers temps de leur institution. Leur personne était pour ainsi dire sacrée, et leur voix ne retentissait jamais en vain. Comme exemple de la confiance et de la considération qui leur étaient souvent accordées, même à une époque où ils avaient déjà beaucoup perdu de leur prestige, on peut rapporter l'anecdote suivante. En 1316, dit Stow dans la *Description de Londres*, Edouard II célébrait sa fête à Westminster, le jour de la Pentecôte; il était à table, entouré de ses pairs, lorsqu'une femme, vêtue et parée comme un ménestrel, entra dans la salle sur un grand cheval richement harnaché, comme en avaient d'ordinaire les poëtes-chanteurs. Après avoir tourné quelque temps autour des tables, elle s'approcha de celle du roi et mit devant lui un placet; puis elle salua profondément la compagnie, piqua son cheval et disparut. Ce placet contenait une remontrance au roi sur les faveurs qu'il prodiguait à ses favoris, tandis qu'il négligeait ses plus braves chevaliers et ses plus fidèles serviteurs. Les courtisans, dit-on, blâmèrent le portier d'avoir laissé passer cette femme; mais il répondit que ce n'était pas l'usage de refuser jamais l'entrée des maisons royales à un ménestrel. Nous verrons bientôt que les musiciens-poëtes, au lieu de s'appliquer à conserver de si honorables prérogatives, s'abandonnèrent à une facilité de mœurs qui compromit leur dignité.

L'art des ménestrels était complexe, et se divisait en plusieurs branches. Il comprenait le récit en vers, le récit en prose, le chant, la déclamation, la pantomime, les tours de force et d'adresse, les jeux et les spectacles de différente nature avec des animaux dressés, la pratique des instruments de musique en usage, et jusqu'à l'improvisation et à la composition des chansons et des poëmes. La répartition de ces talents divers entre les membres de la communauté, ou plutôt de la corporation artistique dont je parle, ne fut pas toujours réglée d'une manière uniforme et invariable : on peut dire, au contraire, qu'elle semble avoir considérablement varié suivant les temps et les lieux; mais comme on manque des documents nécessaires pour en avoir une juste idée, les auteurs, les historiens, sont généralement peu d'accord sur ce point (1). Tout ce que l'on peut tirer de leurs conjectures et de leurs observations à cet égard, c'est que souvent le même individu réunissait tous les genres de talents qu'exigeait sa profession, et que quelquefois il n'en possédait qu'un certain nombre, laissant à ses confrères le soin d'exercer ceux qui lui manquaient. Toutes les branches de l'art du ménestrel, placées à peu près sur la même ligne dans les commencements, se dis-

(1) C'est ainsi que la distinction à établir entre les membres de cette nombreuse classe d'artistes et de poëtes, d'après les noms qui leur ont été donnés, est l'objet de très grandes difficultés qui, pour être aplanies, exigent une parfaite connaissance des usages de chaque pays et de chaque époque. D'ailleurs, il n'est pas prouvé qu'une distinction très tranchée ait réellement existé à cet égard et qu'on n'ait pas confondu souvent les dénominations, c'est-à-dire donné des applications différentes aux termes que, dans certains cas, on prenait dans une acception particulière en la restreignant à une seule branche de l'art du ménestrel.

tancèrent peu à peu, c'est-à-dire qu'il y en eut qui conservèrent le même degré d'importance, tandis que les autres ne furent plus que secondaires : celles-ci tombèrent bientôt dans le discrédit, principalement quand elles n'exigeaient qu'une certaine force physique ou une certaine habileté manuelle, comme les tours de funambule et d'escamoteur. Il est même prouvé que le jeu des instruments, aussi bien que la pantomime et les farces proprement dites, fut regardé comme une occupation moins noble que la production des ouvrages de l'esprit, parce qu'elle tenait plus directement de l'action physique que de l'action intellectuelle, et se rapportait plus au corps qu'à la pensée. C'est ce qui permet de réduire toutes les divisions et subdivisions établies jusqu'à présent à deux classes principales, à deux ordres de ménestrels : d'un côté, ceux que l'on pourrait appeler les ménestrels lettrés, qui chantaient et récitaient des contes, des romans, des fabliaux, des poëmes, écrits et conçus par eux dans une forme plus ou moins littéraire, sur un sujet de leur invention ou sur un fait conservé à l'état de souvenir historique ou de légende; de l'autre, ceux qui n'inventaient rien et qui se contentaient d'être les reproducteurs ou les arrangeurs de la pensée d'autrui, joignant parfois, il est vrai, à ce genre de mérite celui d'égayer l'oreille par des concerts, et d'amuser les yeux par des spectacles, tels que des bouffonneries et des tours de passe-passe. Comme l'art, dans ce cas, devenait proprement un métier, et qu'il n'était plus indispensable d'avoir du génie et de l'instruction pour s'y exercer avec succès, il en résultait que le premier venu pouvait briguer l'honneur d'être admis dans cette seconde classe de ménestrels. Cela eut de fâcheuses conséquences. Des gens sans aveu, tout au plus doués d'une certaine routine dans l'art du geste ou dans l'art musical, notamment dans la pratique des instruments, s'introduisirent au milieu des chanteurs-poëtes, apportant avec eux la contagion de la paresse et des mauvaises mœurs. Bientôt la corporation tout entière finit par tomber victime de la déconsidération qui flétrissait à bon droit ses membres gangrenés. A compter de ce jour, les poëtes cessèrent de prétendre au titre de musicien, et les musiciens doués de quelque talent se refusèrent à conserver le nom de *ménestriers*, ce nom qu'ils portaient jadis avec orgueil et qui n'était plus pour eux maintenant qu'une injure. Fâcheux revirement de toute destinée! Le ménestrel, qui hantait jadis les palais des rois, qui menait fièrement les armées au combat, qui faisait délicieusement palpiter le cœur des belles, trouve à peine aujourd'hui un asile dans l'humble chaumière du paysan, ou bien sur les tréteaux avinés du cabaret, ou bien (dernière ressource de sa vieillesse indigente!) sur le pavé boueux de nos grandes villes! Non, je me trompe, le ménétrier n'est point descendu jusque-là! Ce pauvre paria du monde musical a trouvé un refuge, un appui. Sur son front aride, sur son instrument discord, brille encore un doux reflet de sa gloire passée. L'un de nos plus grands poëtes l'a chanté dans ses vers, et la lyre immortelle de Béranger a seule pu sauver de l'oubli le violon détraqué des premiers âges.

Les anciennes chroniques attribuent différents noms aux ménétriers. La basse latinité a ceux de *mimi*, *histriones*, *joculatores*, *scurræ*, *buffones*, *gogliardi*, *famelici*, *parasiti*, *ministrelli* (1). Ce dernier nom a passé dans plusieurs langues modernes : les Anglais disent *minstrels* et les Français *ménestrels* (2). Dans les écrits émanés de l'Eglise et des conciles, la plupart de ces dénominations ont le même sens et sont déjà prises en mauvaise part; car ce fut l'intolérance religieuse qui la première confondit à dessein avec les vagabonds les musiciens et les poëtes, et se plut à déclarer les comédiens *infâmes*. La vieille langue romane s'appropria une partie des dénominations latines; mais à toutes celles dont elle fit usage survécut

(1) On a proposé différentes étymologies pour *ministrellus*, *ministrallus*, *ministellus*. Ménage entend ce mot dans le sens d'artisan et le dérive de *ministeriarius*, qui avait cette signification au moyen âge. D'autres disent qu'on appelait les poëtes-musiciens *ministelli*, parce qu'ils se trouvaient au nombre des serviteurs de cour qui remplissaient des fonctions de second ordre. Peut-être Junius (*Étymol. angl.*), n'était-il pas aussi éloigné de la vérité que quelques uns l'ont cru, en donnant à ce mot une origine ecclésiastique et en le faisant venir du nom de ceux qui servaient le chœur dans les églises cathédrales. Ces chanteurs, en Angleterre, s'appelaient *minsters*. Ils sont mentionnés très anciennement dans les *Constitutions apostoliques* (lib. III, cap. II), comme faisant partie des serviteurs ou ministres de second rang (*ordines minores*) auxquels on interdisait le droit d'administrer le baptême. De là, dans la suite, la synonymie des noms de clercs, chantres ou ménestrels (*clerici*, *cantores*, *ministelli*), noms qui finirent par s'appliquer aux chanteurs profanes.

(2) *Menestrel*, *menestreil*, *menestre*, *menestrer*, *menestreux*, *menestrex*, *menestrey*, *menestrier*.



le mot *ménestrel*, dont on fit plus tard *ménétrier*. Malgré la rigueur qu'affectait de déployer contre eux l'Église militante, les enfants de l'harmonie trouvèrent au berceau même du christianisme, parmi les membres du haut clergé, de puissants protecteurs. Au commencement du second siècle, il était dans les mœurs chrétiennes de chanter des chansons profanes dans les églises en frappant des mains et en dansant (1). La musique figurait encore au nombre des divertissements autorisés pendant les repas pour égayer pieusement les convives; comment les ménestrels, les jongleurs, auraient-ils été proscrits? D'ailleurs la célébration de certaines fêtes annuelles, d'origine païenne, mais dont le nouveau culte toutefois n'avait point dédaigné l'héritage, leur fournissait l'occasion de braver les défenses dont ils pouvaient être l'objet en d'autres temps. Peu à peu ils gagnèrent du terrain du côté de l'Eglise; on toléra leur présence dans les lieux les plus saints et jusque dans les monastères. Au VIIIe siècle, c'était un usage en quelque sorte général; mais comme il en était résulté des abus, on essaya plusieurs fois de l'abroger. Un capitulaire de Charlemagne de l'année 789 défendit aux évêques, abbés et abbesses, de recevoir chez eux des jongleurs. Plusieurs défenses de ce genre furent renouvelées par les conciles, mais toujours sans succès. Au XIIIe siècle, saint Thomas d'Aquin éleva la voix en faveur des comédiens (*histriones*), que la portion la moins éclairée du clergé ne cessait de persécuter injustement. Le célèbre dominicain déclara que l'art du comédien et du musicien n'avait rien de mauvais en soi au point de vue religieux, et qu'il était permis à tout chrétien de payer des histrions pour se divertir, si ces histrions se renfermaient dans les bornes de la décence et s'obligeaient à respecter les lois de la morale chrétienne (2).

Tous les hommes vraiment éclairés furent du même avis que saint Thomas, et le nombre des protecteurs de l'institution poétique et musicale dont il s'agit devint par là, en peu de temps, très considérable. Aussi voyons-nous cette institution florir généralement en Europe. L'Angleterre n'eut pas seulement ses bardes druidiques qui, à une certaine époque, se confondirent avec les *minstrels* ou bardes chrétiens; elle eut aussi ses *rymours*, ses *gestours*, ses *jugleurs* et autres musiciens appelés *gleemen*. L'Allemagne, indépendamment de ses *minnesænger* et de ses *meistersænger* (3), posséda un grand nombre d'artistes ambulants désignés sous les noms génériques de *Fiedler* et *Spielleute*. A cette armée musicienne et chantante, la France put opposer ses clercs, ses trouvères, ses chantères, ses troubadours, ses conteurs, ses romanciers, ses jongleurs (4), enfin ses *ménestrels* ou *ménétriers*. Dès les premiers temps de la monarchie, ils furent admis isolément ou par bandes auprès de la personne du souverain, ou bien dans les armées. Clovis avait son musicien favori, nommé Acharède, que Théodoric, roi des Ostrogoths, avait chargé Boëce de lui procurer. Acharède était réputé l'un des plus habiles joueurs de cithare de toute l'Italie (5). Nous voyons dans la Vie de saint Ansbert que Thierry III avait des chantres et toutes sortes de musiciens. Philippe-Auguste

---

(1) Häuser, *Geschichte des Kirchengesanges*, p. 9. — Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 71.

(2) « Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conservationem vitæ humanæ: ad omnia autem, quæ sunt utilia conservationi humanæ, deputari possunt aliqua officia licita: et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, *non est secundum se illicitum*, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis; unde illi, qui moderate iis subveniunt, *non peccant*, sed juste faciunt mercedem ministerio eorum iis tribuendo. Et licet D. Augustinus dicat, quod donare res suas histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis, vel de illis qui superflua sua in tales consumunt, non de illis histrionibus, qui moderate ludo utuntur. » (Thom. Aquin., *Summa* II, 2 *quæst.* 168, act. 3.) Comme ces paroles miséricordieuses contrastent avec les paroles de haine que de faux dévots ont encore osé proférer, de nos jours, contre les artistes et les comédiens!

(3) Les minnesænger ou poëtes souabes florirent en Allemagne, à peu près dans le temps où les troubadours ou poëtes provençaux se rendirent célèbres en France. Les meistersænger, qui leur succédèrent et formèrent des associations poétiques et musicales, d'abord à Mayence, ensuite dans plusieurs villes importantes, comme Nuremberg, Strasbourg, Augsbourg, Colmar, Ulm, ne datent que du commencement du XIVe siècle, bien que les annales de plusieurs de ces associations, notamment celles des artisans meistersænger, de Strasbourg, aient la prétention de faire remonter l'institution au IXe siècle.

(4) *Jongleors*, *jugleors*, *juglèrs*, du mot latin *joculator*, qui vient lui-même de *jocus*, parce que, d'après l'abbé de la Rue, les jongleurs accompagnaient leurs chants de gesticulations et de tours d'adresse qui pouvaient amuser les spectateurs.

(5) Cassiod., *Varor.*, lib. II, 41. Cet écrivain nous a conservé la lettre que Théodoric adressa au monarque des Franks pour lui annoncer l'envoi du citharède : « Nous vous avons aussi envoyé, dit Théodoric, pour réjouir la gloire de votre puissance, un citharède habile dans son art et qui joint à son chant les sons harmonieux d'un instrument. » (Voy. *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, par Georges Kastner. Paris, 1848, p. 63.)

se plaisait à écouter le poëte Elinand, qui lui racontait pendant son repas des aventures de chevalerie et d'autres sujets tirés de la fable ou de l'histoire (1). L'usage d'ajouter aux plaisirs de la table, au luxe convival, par des spectacles, des jeux et des concerts, est encore un de ceux qui furent communs à l'antiquité et aux temps modernes. Tous les peuples semblent l'avoir connu : il existait encore dans les Gaules après l'invasion des Franks (2). Sidoine Apollinaire, dans sa description de la table de Théodoric, roi des Visigoths de France, loue ce monarque de ce qu'il n'abusait point des spectacles de mimes et de baladins pendant ses repas (3). La noblesse eut aussi la même habitude : des jongleurs attitrés et des poëtes courtisans égayaient ses festins. Les laïques seuls ne se procuraient pas l'agrément des *propos de table* et des concerts de musique convivale. Les évêques, les abbés et plusieurs autres grands dignitaires de l'Eglise, parmi lesquels les révélations impartiales de l'histoire nous autoriseraient à ranger des papes, se plurent à embellir leurs fêtes de la présence des chantres inspirés (4) ; souvent aussi ils allèrent jusqu'à introduire dans leur intimité des comédiens et des bouffons (5) ; enfin il y eut des prêtres et des moines qui prirent part à ces divertissements, et remplirent eux-mêmes, au grand regret de l'Eglise indignée, le rôle de ménestrels et de jongleurs (6). Si l'on voulait rapporter tous les exemples de cet usage chez les différents peuples qui l'ont connu et observé généralement depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on ferait un gros volume (7). Je m'en tiendrai donc à ceux que je viens de citer. Quant aux preuves de la présence des ménestrels à la tête des armées et au milieu des camps, elles ne sont ni moins anciennes ni moins nombreuses. Maniant l'épée aussi bien que la parole, ils prenaient souvent part à l'action dont ils devaient faire ensuite le récit. Tels les bardes et les scaldes des peuples du Nord, qui ne se retiraient du champ de bataille que pour en reproduire, dans leurs vers héroïques, les mille bruits tumultueux. Au souvenir des hauts faits de leurs compagnons d'armes ils joignaient celui de leurs propres exploits. Ce n'était pas là du reste une apologie mensongère ; souvent leur valeur égalait celle des plus braves soldats. Dans mon *Manuel général de musique militaire*, j'ai rappelé le fait suivant : A la bataille d'Hastings (14 octobre 1066), un jongleur normand, qui marchait au premier rang de l'armée de Guillaume, poussa son cheval en avant du front de bataille et entonna le chant fameux dans toute la Gaule de Charlemagne et de Roland. Ce jongleur s'appelait Taillefer. C'était, dit Geoffroy Gaimar, poëte anglo-normand, un vassal noble et audacieux. Il avait des armes, un bon cheval et une grande intrépidité. En chantant, il faisait manœuvrer sa lance, la prenait par

(1) On cite fréquemment le passage suivant de l'*Alexandre* d'Alexandre de Bernay, qui en fournit la preuve :

> Quant li Rois ot mangié, s'appela Elinant.
> Por li esbanoür commande que il chant.
> Cil commence a noter, ainsi com li Jaïant (géants)
> Vourent monter au ciel, come nombreux gens mescréants.

(2) Edelestand du Méril, *Poésies populaires latines du moyen âge*. Paris, A. Franck, p. 195, et note 2 de la même page. Cette coutume existait chez les Anglo-Saxons, dès le VIIe siècle.

(3) « Sanè intromittuntur, quanquàm raro, inter cœnandum » mimici sales. » (*Apoll. Sid. Epist.*, lib. I.)

(4) « Et cantabat joculator quidam, nomine Therebertus, canti- » cum Colbrondi nec non gestum Emmæ reginæ a judicio ignis » liberatæ in aula Prioris. » (*Regist. Priorat. S. Swithini Winton*, ms. ad ann. 1338 ; cité par Warton, *History of the English poetry*, t. I, p. 93.) « In festo Alwini episcopi... Et durante pic- » tancia in aula conventus ex ministralli cum quatuor citharisa- » toribus faciebant ministralcias suas. Et post cenam in magna » camera arcuata dom. prioris cantabant, idem gestum, in qua » camera suspendebatur, ut moris est, magnum dorsale prioris, ha- » bens pictura trium regum Colein. Veniebant autem dicti jocula- » tores a castelli domino regis, et ex familia episcopi... » (*Regist. Priorat. S. Swithini Winton*, mss. ad ann. 1374 ; *ibid.*, t. III, p. 11.) « Dat. Sex ministrallis de Bockyngham cantantibus in re- » fectorio martyrium septem dormientium in festo Epiphanii. » (In *Thesaurario Coll. Trin. Oxon.*, mss. ad ann. 1432 ; *ibid*, t. III, p. 11-12.) Dans beaucoup de monastères, les jongleurs furent employés à traduire en langue vulgaire des légendes de saints, ainsi qu'à composer et représenter de petites pièces ou scènes dramatiques sur des sujets puisés dans les saintes Écritures.

(5) Aux VIIIe et IXe siècles, les évêques, les abbés et jusqu'aux abbesses en avaient auprès d'eux, en titre d'office. Nous savons que Charlemagne, dans un capitulaire de l'année 759, défendit cet usage ; mais ni les ordonnances des souverains, ni les arrêts de prohibition des conciles, ne purent l'abolir.

(6) Le concile de Saltzbourg, l'an 1310, défendit aux clercs de faire les bouffons et les bateleurs (*ne sint* joculatores *seu* gogliardi), défense que réitérèrent plusieurs autres conciles. Le synode diocésain de Chartres, de l'an 1358, interdit aux prêtres, et surtout aux curés, de faire le métier d'histrions et de jongleurs (*non* histriones, *non* joculatores). Ces prohibitions confirment la réalité et l'universalité du fait que nous signalons.

(7) Les Grecs, les Romains, avaient des danses, des chants, des concerts, des pantomimes pour égayer leurs repas. Plaute et Térence en font foi. Athénée donne à cet égard des renseignements pleins d'intérêt. On lit dans Tite-Live : « Tum psaltriæ, sambucistriæque et convivalia ludionum oblectamenta addita epulis. (Tite-Live, lib. XXXIX, cap. 6.) Les Romains introduisaient aussi dans les festins des parasites, des bouffons et des acteurs. De là le nom de *parasiti*, *buffones*, donné aux ménétriers dans les temps de la basse latinité.

le bout, la jetait en l'air et la recevait par le fer. Tout à coup il la lança contre les Anglais, et perça l'un d'eux au milieu du corps; ensuite il tira son épée et se mit à jouer de cette arme comme il avait joué de la lance. Les assistants, selon Gaimar, se disaient les uns aux autres que c'était un enchantement. On ajoute que les Normands encourageaient l'adroit jongleur, en répétant ses refrains et en criant : *Dieu aide! Dieu aide!* Mais le sort ne fut point favorable au noble champion de Guillaume. Comme il venait de frapper encore plusieurs Anglais, il fut lui-même rudement assailli par une grêle de javelots et de dards. Bientôt il tomba mortellement blessé, ainsi que son cheval. Malheur à lui! s'écrie à cet endroit de son récit le vieux poëte normand, *malheur à lui qui demanda à frapper le premier coup!* L'auteur du *Roman de Rou*, Robert Wace, environ un demi-siècle après Gaimar, à ce que l'on croit (1), rappela le même fait dans un passage que l'on a souvent cité (2). Berdic, autre ménestrel, remplaça Taillefer près de Guillaume le Conquérant. Il chantait, dit-on, comme son prédécesseur, des chansons héroïques avant le combat.

L'époque de la chevalerie, époque de mignardise guerrière et d'afféterie galante, imprima une nouvelle physionomie aux œuvres de la Muse. On vit surgir alors de tous côtés une foule de poëtes de cour dont la principale occupation était de parcourir les châteaux des suzerains pour y faire le récit des joutes, des tournois et des fêtes rendues célèbres par le double attrait de la valeur et de la beauté. Dans les pays du nord de la France, on les appelait *trouvères;* dans les contrées du midi, *troubadours* (3). Quelquefois ils voyageaient isolément, chacun pour leur compte; ce qui arrivait surtout quand, doués d'une égale habileté dans plusieurs parties de leur art, ils pouvaient se passer du secours de leurs confrères pour amuser le public et lui offrir tous les genres de divertissements que l'on demandait aux gens de leur profession. Le plus souvent, à la vérité, ils se réunissaient plusieurs et faisaient de petites associations où chacun exerçait une industrie spéciale. Les uns se chargeaient de la composition et de l'invention du récit; quelquefois aussi de la déclamation et du chant; les autres se livraient principalement à la pratique des instruments, aux jeux de différentes sortes et aux tours d'adresse (4). Il pouvait donc arriver, et il arrivait souvent, qu'un troubadour menait avec lui ses ménestrels et ses jongleurs, à peu près comme on a vu depuis le maître de danse se faire accompagner par le ménétrier qui joue de la flûte ou racle du violon. C'est ainsi encore que les poëteraux du siècle de Molière avaient souvent à leur gage des musiciens attitrés qu'ils conduisaient avec eux pour chanter la petite pièce de circonstance, ou pour donner le *régal* en musique. Quand l'art de la *ménestrandie* se scindait de la sorte et admettait plusieurs *spécialités* de talents affectées à différents individus, les noms de *ménestrels* et de *jongleurs* ne s'entendaient plus guère que des chanteurs exécutants, des joueurs d'instruments, des farceurs et des faiseurs de tours (5). Peu à peu ces petites associations partielles devinrent plus nombreuses, plus fréquentes, plus régulières. Elles finirent par se réunir, par s'agglomérer et par se soumettre, non plus à des conventions particulières, mais à des lois générales. Comme toutes les autres corporations d'artisans qui existaient au moyen âge, elles eurent leurs règlements, leurs statuts, discutés en commun et sanctionnés par les lois du pays. Le but qu'elles se proposèrent fut l'application des efforts

---

(1) Roquefort (*Etat de la poés. fr.*) dit que Gaimar composa son histoire des *Rois anglo-saxons* de 1142 à 1145. Cette histoire se trouve au *Museum britannicum*, Bibl. reg., n° 13, A, XXI.

(2) Taillefer ki molt bien cantoit
Sur un ceval ki tost aloit
Devant ax s'en aloit cantant
De Karlemaine et de Roland
Et d'Olivier et des Vasseaus
Ki morurent à Rainscevaus.
(Voy. *Manuel général de musique militaire*, p. 73.)

(3) Ainsi nommés de l'action de *trouver*, d'*inventer*, de *composer*, qui faisait le fond de leur art. En provençal, l'art du troubadour était l'art de *trobear*, et devint, au XIVe siècle, sous l'influence des lois académiques de l'institution toulousaine des Jeux Floraux, la gaie science ou le *gai savoir* (*la çiençia gaya, el gay saber*), parce qu'on mettait tous ses soins à *trouver* des choses jolies, agréables, récréatives et amoureuses. *Troubadour* et *trouvères* sont donc synonymes sous ce rapport. *Mes de ce ne palloient mie, ne ne cressoient li* trouveor *qui ont trouvé pour faire les rimes plaesans.* (Voy. Fauchet, *Orig. de la Poésie.*)

Li trouverre qui sa bouche œuvre
Por boune œuvre conter et dire.
(*Tournoyement de l'antechrist*,)

(4) Cil chante bien, c'est un jongleur;
Cil dit beaux mots, c'est ung trouveur.
(Voy. Mone, *Anzeiger*, 1835, p. 299.)

(5) Là estoient harpeurs, flusteurs
Et de moult d'instrumens jongleurs.
(*Roman de la Rose.*)

Et li jongleurs qui lor vielent.
(*Roman de Perceval.*)

Amenez ça un menestrel
D'aucuns instruments.
(*Bible historiaux*, cité par Borel.)

individuels à des entreprises utiles et profitables au bien-être de tous. Il ne faut pas le contester, les jongleurs et les ménestrels étaient alors assimilés aux *artisans*, aux ouvriers, et leur art portait le nom de *métier*. Il est vrai que ces expressions n'avaient pas encore le sens affaibli qu'elles ont de nos jours lorsqu'on leur oppose les dénominations d'*arts* et d'*artistes*, qui pourtant en sont naturellement dérivées. Dans la langue de nos pères, la signification des termes *métiers*, *ouvriers*, *artisans*, se rapportait en bien des cas à l'exercice des plus nobles facultés intellectuelles. Tout homme qui par son génie, son talent, son adresse, produisait une œuvre utile à ses semblables, pouvait à bon droit se déclarer ouvrier et se trouver fier de porter ce nom. Il n'avait pas même besoin, pour composer avec son orgueil, de recourir à la distinction vaniteuse et blessante, imaginée de nos jours par quelques uns de ceux qui, voulant obtenir un renom populaire, n'ont rien trouvé de mieux que de se qualifier d'*ouvriers de l'intelligence*, donnant ainsi maladroitement à entendre que les dons de l'intelligence n'appartenaient qu'à eux. Quoi qu'il en soit, les noms d'artisans et d'ouvriers, donnés aux musiciens de profession dans le moyen âge, rappelaient celui d'*artifices* par lequel ils étaient désignés chez les Romains. Nous lisons dans les deux *Bordeors* ou *Troveors ribaux*, petit poëme publié par Roquefort dans son *Etat de la poésie française dans les* XIIe *et* XIIIe *siècles*, comme accusation d'ignorance dirigée par l'un des *troveors* contre son rival : « Tu n'es mie menes-» treux, ne de nule bone œuvre *ovrieis*. » Nous trouvons aussi dans le règlement fait au XIVe siècle par les ménétriers de Paris la déclaration suivante : « Que plusieurs, qui après avoir fait marché d'amener » des taboureurs, villeurs, organeurs et autres jongleurs d'autre jonglerie, fournissent les musiciens qu'ils » veulent, sur lesquels ils gagnent beaucoup, et souvent prennent gens qui rien ne savent, et laissent les » bons *ouvriers*. » L'ordonnance du 27 octobre 1372, par laquelle on enjoint aux ménestrels de ne plus donner de sérénades et de bals de nuit, appelle leur art un *métier*. « Que doresnavant nuls ménestriers ne » soyent si osés ne hardys de jouer ne faire leur *mestier*, soit en tavernes ou dehors, après l'heure du couvre-» feu sonnée. » Le métier du jongleur était donc sa *jangle* ou *jonglerie*, comme on disait autrefois, mot qui le plus souvent, à partir du XIVe siècle, ne désigna plus que le jeu des instruments et les tours d'adresse. Quant à la *ménestrandie*, c'était la réunion de toutes les industries que pouvaient exercer les jongleurs et les ménestrels, considérés soit comme poëtes, soit comme musiciens, soit comme acteurs, bouffons et prestigiateurs. *La science et la musique de ménestrerie* furent donc l'objet de la grande communauté qui réunit sous la même bannière et sous les mêmes lois tous les musiciens errants de France. Elles furent également celui des institutions du même genre qui ont brillé l'espace de plusieurs siècles en Allemagne et en Angleterre.

L'organisation des sociétés ou associations d'artistes n'appartient point en propre au moyen âge ; l'antiquité en a fourni des exemples. L'honneur de cette idée féconde revient aux prêtres du paganisme. L'histoire fait mention des confréries artistiques qu'ils avaient instituées, et qui florirent pendant longtemps sous la tutelle, et quelquefois au sein même des colléges sacrés. En Grèce, l'époque de Dédale et de l'école d'Egine vit éclore plusieurs de ces confréries d'artistes, qui se livraient, dans l'intérêt du culte et sur les ordres du sacerdoce, à différents travaux d'ornementation, de sculpture, de peinture, de ciselure et de musique, ajoutant même à ces fonctions celles de composer des hymnes et de cultiver la danse pour former des chœurs autour des victimes. Chez les Germains, les Gaulois, les Bretons, florit, comme branche de l'ordre des Druides, l'institution des bardes, laquelle réunissait les chanteurs et les musiciens de la nation. L'association des bardes n'était point établie sur un pied d'égalité ; elle admettait une hiérarchie et se divisait en trois classes principales : les bardes aspirants, les simples bardes, et les chefs des bardes ou bardes en chef. Les bardes aspirants étaient les disciples de ces derniers. Selon les commentateurs et les traditions, dit M. Th. Hersart de la Villemarqué que l'on sait profondément instruit de tout ce qui concerne les antiquités bretonnes, « ils formaient diverses catégories et subissaient, durant plusieurs années, divers stages » ou épreuves devant un chef des bardes qui, d'après leur plus ou moins de génie poétique, les admettait » dans l'ordre ou les repoussait. Les aspirants, ayant part aux largesses des chefs, et recevant des rétribu-» tions en argent lorsqu'ils chantaient dans les banquets ou assistaient aux mariages, devaient au chef des

» bardes, pour prix de ses leçons, le tiers de leur gain. Toutefois, s'ils quittaient leur instituteur, soit pour » manque de capacité et après avoir échoué dans les épreuves, soit pour toute autre cause, ils avaient » droit à une harpe; la loi leur assurait ainsi leur gagne-pain. Au contraire, l'aspirant qui était sorti vain- » queur de toutes les épreuves parvenait au second degré de l'ordre, et prenait place parmi les bardes » royaux. » Telle était encore l'organisation des bardes longtemps après la chute du druidisme, et lorsque, n'exerçant plus d'autre sacerdoce que celui de l'art, ils se trouvaient placés à peu près sur la même ligne que les ménestrels proprement dits, avec lesquels ils finirent par se confondre dans la suite chez la plupart des nations. En Angleterre, en Ecosse, en Irlande et dans l'Armorique, ils jouirent pendant plusieurs siècles des anciens priviléges attachés à leur caractère sacré. L'un des plus remarquables était le droit qui leur était accordé de conduire au roi tout homme qui en insultait un autre, et de protéger quiconque manquait de protecteur. Ce rôle de médiateurs fut, nous le savons, commun aux bardes et aux ménestrels; toujours ils s'interposaient entre le peuple et le souverain pour faire rendre justice au faible et à l'opprimé. Le barde royal, entre autres, avait des devoirs singuliers à remplir. Si le chef du palais désirait qu'il chantât, dit M. de la Villemarqué, il devait faire entendre trois chants de trois espèces différentes; si c'était la reine qui l'en priait et qu'elle le mandât dans sa chambre, il devait se rendre à ses vœux et lui dire trois chants d'amour, mais à demi-voix, pour ne pas troubler la cour. Si un noble lui demandait de chanter, il devait aussi chanter trois chants; « mais si un paysan l'en prie, qu'il chante jusqu'à l'épuisement, » dit le législateur, voulant montrer par là que le barde appartient bien plus au peuple qu'aux rois, aux reines et aux nobles (1). Au XII[e] siècle, les bardes du pays de Galles avaient encore une hiérarchie régulière, qu'ils conservèrent pendant de longues années. Conformément à l'étymologie du nom de ménestrel, qu'on explique comme ayant emporté dans sa signification primitive une idée de subordination, et comme ayant désigné un serviteur ou bas officier, ce furent les bardes du second ordre, ou bardes non gradés, qui reçurent ce nom, par lequel on les distinguait des bardes gradés occupant à la cour les plus hauts emplois. C'est ce qui résulte d'un document très curieux du XII[e] siècle qui détermine la constitution hiérarchique de l'ordre des bardes dans le pays de Galles. Ce document, que Jones a publié (2), et que j'ai reproduit page 6 de mon *Manuel général de musique militaire*, est intéressant à consulter sous plusieurs rapports, car il n'établit pas seulement les divers degrés de considération dont jouissait chaque espèce de musicien, il montre aussi le plus ou moins d'estime que l'on avait pour certains instruments, dont les plus ordinaires, comme la flûte, le violon ou *cruth* à trois cordes, et le tambour ou tambourin, tombaient dans les mains des bardes du second ordre ou ménestrels. J'aurai donc occasion, en parlant des instruments, de rappeler plus d'une fois la circonstance de l'appréciation diverse que l'on faisait, dans l'origine, de plusieurs d'entre eux, par rapport au caractère et au rang des musiciens qui les avaient primitivement cultivés. C'est pourquoi il importe que l'on ait dès à présent sous les yeux le document dont je viens de parler. Le voici:

---

(1) Hersart de la Villemarqué, *Poëmes des bardes bretons du VI[e] siècle.* Paris, J. Renouard, 1850. 1 vol. in-8.

(2) Edward Jones, *Musical and poetical relicks of the Welsh bards*, the fourth edition. London, R. Rees, 1825, 2 vol. grand in-4.

HUIT ORDRES DE MUSICIENS.

- LES QUATRE ORDRES GRADÉS DES BARDES.
  - *Priv-vardd*, ordre primitif, barde inventeur ou chef des bardes.
  - *Pos-varrd*, barde diplomatique ou barde moderne.
  - *Arwydd-vardd*, barde généalogiste.
  - *Prydydd neu Bardd Caw; a hwnw o dri rhyw; sew Telynawr Crythawr; Datceiniad*, c'est-à-dire le poëte ou barde investi; ordre qui admettait trois genres : le *harpiste*, le *joueur de violon* et le *chanteur*.

  Quant au barde appelé *Cadeirvardd* ou *Pencerdd*, c'est-à-dire barde de la chaise, ou barde en chef, il portait sur la poitrine un objet (*ariandlws*) d'or ou d'argent qui avait la forme d'une chaise, ou bien un bijou ayant celle d'une harpe, ce qui était tout à la fois une récompense de son mérite et la marque distinctive du grade de docteur en musique qui lui avait été conféré.

- LES QUATRE ORDRES NON GRADÉS, OU MÉNESTRELS.
  - *The piper*, le flûtiste.
  - *The juggler*, le jongleur.
  - *The crowder that plays on the three stringed crwth*, le ménétrier qui joue sur le violon garni de trois cordes (c'est-à-dire, vraisemblablement, une sorte de rebec).
  - *And the tabourer*, le joueur de tambour, ou plutôt de tambourin.

  Chacun de ces ménestrels recevait un penny et devait jouer debout (1).

Dans certaines parties de l'Angleterre, les ménestrels ou *minstrels* héritèrent des principales prérogatives accordées au premier ordre des bardes, notamment le ménestrel en chef, ou chef des ménestrels, qui portait le titre de roi. Comme le barde royal, il exerçait une juridiction sur les musiciens de différents districts ou comtés. Il en pouvait prendre à son service, et pouvait aussi avoir des officiers de différents grades. Sous le règne d'Edouard II, nous trouvons un sergent du roi des ménestrels. La charge qu'il exerçait avait un caractère intime et confidentiel qui lui donnait accès auprès du roi à toute heure et en toute circonstance (2). Je crois que le mode d'organisation des colléges bardiques ne laissa pas d'exercer une grande influence sur la forme et les règlements donnés en Allemagne et ailleurs à un grand nombre d'institutions de chanteurs, de comédiens, de poëtes et de musiciens. Dans la plupart de ces institutions, en effet, l'ordre hiérarchique est établi sur des bases à peu près semblables au système d'organisation des anciens bardes. Ainsi la vaste association de mimes, d'histrions, de chanteurs et de jongleurs, qui se forma en Autriche dans le XIVe siècle, sous le nom de *Pfeifferschaft*, reconnaissait un chef suprême portant le titre de comte et ayant le droit de nommer un vicaire ou lieutenant, qui portait le titre de roi. Sur le modèle de cette société autrichienne, on en créa d'autres en plusieurs contrées de l'Allemagne. Celles-ci eurent leurs statuts, leurs règlements, leurs priviléges et leurs cérémonies. Elles se composaient de chanteurs et d'instrumentistes; mais les organistes n'en faisaient pas partie. Une exclusion analogue fut décidée pour l'institution de la ménestrandie en France. Les chanteurs et instrumentistes associés prirent, chez les Allemands, les noms de *Stadtpfeiffer*, *Kunstpfeiffer*, *Thürmer*. Ils formaient des élèves et fournissaient des musiciens à tous les services publics et à toutes les fêtes particulières. Ils s'assemblaient une fois l'année, à jour fixe, pour fêter l'anniversaire de leur institution ou bien le saint patron qu'ils s'étaient choisi. De semblables corporations ont existé fort longtemps en Allemagne, jusque dans les plus petites localités. Il n'y a guère plus d'un siècle qu'elles ont cessé d'avoir une organisation régulière, et que l'institution mère a elle-même perdu toute prépondérance dans la société artistique. L'Alsace est le pays qui en a conservé le plus longtemps des traces. A Ribeauvillé, à Bouxwiller, à Dettwiller, le *Pfeiffertag*, ou jour de fête des ménétriers allemands, était célébré par de grandes réjouissances, de la musique, des chants, des repas, des exercices poétiques et des luttes musicales (3). Armés de leurs bannières et de leurs instruments, ils parcouraient la ville et se rendaient processionnellement à l'église pour y entendre une messe. Ils allaient

(1) *Cambro-britannicæ cymrœcæve legum institutiones.* By Dr. John David Rhys, p. 146, 147 et 303.

(2) Warton, *History of English poetry*, vol. II.

(3) Il existe encore dans les petites villes, notamment à Dettwiller, une fête annuelle célébrée par les musiciens de la contrée, comme reste traditionnel de l'ancienne coutume.

aussi avec beaucoup de solennité faire une visite d'honneur au comte. Enfin, après avoir observé plusieurs autres coutumes de leur antique cérémonial, ils prenaient part à un banquet fraternel, et terminaient la fête par des jeux et des danses. Au XVIIe siècle, les joueurs de trompettes et de timbales, qui jusqu'alors avaient été attachés à la maison du prince et placés sous sa juridiction immédiate en qualité de *Kriegsbediente* (serviteurs dans les armées), formèrent, en vertu d'un privilége spécial que leur accorda, en 1623, l'empereur Ferdinand II, un corps particulier, qui reçut le nom de *Cameradschafft* (société des Camarades ou Compagnons). Les membres de cette société se donnaient eux-mêmes le titre de trompettes et timbaliers *savants* ou *expérimentés* (*gelernt*). Une des clauses de leur privilége leur imposait l'obligation de ne jouer qu'avec un camarade, c'est-à-dire avec un musicien faisant partie de l'association. Tous ceux qui n'avaient point cette qualité rentraient dans la classe des trompettes et des timbaliers *ignorants* ou *inexpérimentés* (*ungelernte*). C'est parmi les membres de ce gymnase musical que se recrutaient les trompettes de la cour (*Hoftrompeter*), ceux de la ville (*Stadtrompeter*) et ceux de l'armée (*Feldtrompeter*) (1). Les poëtes artisans et chanteurs eurent en Allemagne des sociétés semblables à celles des musiciens instrumentistes. Il faut principalement citer les *Meistersænger*, qui s'honorent d'avoir compté parmi eux des hommes tels que le célèbre Hans Sachs. Les coutumes et les règlements de leur corporation rappellent beaucoup celle des anciens colléges des bardes.

En France, au XIIe siècle, les poëtes et les musiciens errants ou gyrovagues, si l'on peut les appeler ainsi, se donnaient communément le titre de trouvères (*troveors*), jongleurs (*jugleors*) ou ménestreux et ménestrels. On croit que leurs mœurs déréglées, leur audace, leur cupidité et leur insolence, aussi bien que leur affluence par trop considérable, autorisèrent Philippe-Auguste à les frapper d'un arrêt de bannissement dès la première année de son règne. Mais peut-être cette mesure rigoureuse fut-elle prise injustement et sur des rapports calomnieux où certains faits étaient exagérés à dessein. Ce qui permet de s'arrêter à cette conjecture et d'y trouver beaucoup de vraisemblance, c'est que l'exil des jongleurs fut de courte durée, et qu'un roi très pieux, saint Louis, non seulement leur permit d'exercer librement leur profession dans tout le royaume, mais encore leur ouvrit gratuitement les portes de Paris (2). Le 14 septembre 1321, trente-sept jongleurs, hommes et femmes, celles-ci appelées *jongleresses* et *ménestrières*, présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement dont le but principal était de concentrer en leurs mains les priviléges et les bénéfices de leur métier. Leur société ayant été approuvée peu de temps après par des lettres qui, selon l'usage d'alors, furent scellées au Châtelet, elle choisit pour patron saint Julien, le pauvre, l'hospitalier, et saint Genès, le mime romain, qui, sous Dioclétien, en l'année 303, avait souffert la persécution et le martyre. Les membres de cette première association des musiciens de France habitaient dans une rue qui prit leur nom, et qui par conséquent se nomma d'abord rue des Jongleurs et ensuite rue Saint-Julien-des-Ménétriers (3). C'était là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les fêtes, dans les noces, dans les assemblées de plaisir, comme jongleurs d'*aucuns*

(1) G. Kastner, *Manuel général de musique militaire*, p. 122.

(2) Il les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris sous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient sauter leurs singes et chanteraient une chanson devant le péager. C'est ce que prouve un article des *Establissements des métiers de Paris, par Estienne Boileau, qui fut prevost de Paris depuis 1258 jusqu'en 1268.* (Voy. Ms. fonds de Sorbonne, n° 249, f° 204, 2e col., 2e chap., *Del paage du Petit-Pont.*) « Li singes au marchant doit quatre deniers » se'il pour vendre le porte ; et se li singes est à home qui l'ait » achete pour son deduit, si est quites, et se li singes est au joueur, » jouer en doit devant le paagier, et par son jeu doit estre quites » de toute la chose qu'il achete à son usage, et ausi tost li jougleor » sont quite por I ver de chançon. » De là le proverbe *payer en gambades ou en monnaie de singe.* A Rouen, en Normandie, une franchise semblable fut accordée naguère, non pas aux singes, mais aux célestins. Les religieux de cet ordre n'étaient exempts de payer l'entrée de leur boisson qu'à la charge qu'un père célestin marcherait à la tête de la première des charrettes sur lesquelles on conduisait le vin, et sauterait d'un air gai, en passant auprès de la maison du gouverneur de la ville. Le père Lecomte, célestin, donna connaissance à Richelet de cette singulière coutume ; il ajoute qu'une fois un de leurs frères parut devant les charrettes plus gaillard que tous ceux qu'on avait vus auparavant, et que le gouverneur s'écria : « Voilà un plaisant célestin ! » c'est-à-dire un célestin qui, en matière de gambades, l'emportait sur tous ses compagnons. Cela passa en proverbe ; mais lorsqu'on dit à un homme : *Vous êtes un plaisant célestin*, on marque à cet homme qu'il n'a pas le sens tout à fait droit.

(3) Il n'y a pas longtemps que cette rue a fait place à une rue nouvelle.

instruments (1). Deux musiciens ou ménétriers, liés ensemble d'une étroite amitié, l'un nommé Jacques Grare, dit Lappe, né à Pistoye, l'autre appelé Huet, né en Lorraine, ce dernier « guette du palais du roi », conçurent le projet de bâtir un hôpital pour servir de retraite aux ménestrels indigents. Cette bonne idée ayant été suivie d'une assez prompte exécution, les confrères eurent bientôt un hospice et une église consacrés à saint Julien.

Cependant, malgré toutes les dispositions prises en commun pour mener une vie paisible, honnête et régulière, l'esprit moral de la compagnie, à ce que l'on prétend, loin de s'améliorer, s'altéra de plus en plus. De nombreuses infractions aux règlements de police de la corporation furent commises et éveillèrent l'attention de l'autorité sur les abus qui en résultaient. De méchants musiciens, des apprentis ou *valets ménétriers*, usurpèrent les droits des maîtres. Sans talent comme sans dignité, ils hantaient les mauvais lieux, et cependant prétendaient se faire recevoir *aux noces et assemblées honorables*. Souvent ils refusaient de prêter serment devant le chef de la corporation et même de s'attacher à cette dernière, aux règlements de laquelle ils refusaient d'adhérer. Tout cela occasionna des désordres et motiva des prohibitions de diverse nature. Au XIVe siècle, on distinguait les ménestrels faiseurs de *dits*, et les ménestrels jongleurs ou joueurs d'instruments. Pour désigner les premiers, on se servait de l'expression *ménestrels de bouche*. Ceux-ci exploitaient le domaine de la chanson et captivaient l'oreille du peuple dans les rues et sur les places publiques, comme celle de la foule dorée dans les salons et dans les palais. Plusieurs fois les pointes de leurs couplets piquèrent au vif la susceptibilité des partis. Dans ces temps, comme aujourd'hui, la propagande politique au moyen des chansons, paraissant dangereuse et suspecte à l'autorité, était sévèrement réprimée par des ordonnances de police. En voici une qui pourrait consoler nos chanteurs des rues des petites tracasseries qu'on leur fait essuyer : « Soit crié de par le roy, etc. Nous deffendons à tous dicteurs, » faiseurs de dits et de chançons, et à tous autres menestriers de bouches et recordeurs de ditz, qu'ils » ne facent, dyent ne chantent en places ne ailleurs, aucuns ditz, rymes ne chançons qui facent mention du » pape, du roy notre seigneur, de nos diz seigneurs de France, au regard de ce qui touche le fait de l'union » de l'Eglise, ne les voyages que ils ont faits ou feront pour cause de ce, sur peine d'amende volontaire et » *d'être mis en prison deux mois au pain et à l'eau.* Escript soubs nostre signet, le mardy quatorzieme jour » de septembre, mil trois cent quatre-vingt-quinze (2). » Les différentes conditions que l'on mettait à leur admission dans la *ménestrandie*, les dispositions réglementaires auxquelles ils étaient assujettis, firent prendre aux jongleurs la résolution de se partager en deux bandes. Les uns continuèrent de se livrer à l'exercice des tours de force et d'adresse : ce furent les *bateleurs* proprement dits, dont nos sauteurs, nos danseurs de corde, nos faiseurs de tours de force et de voltige, nos charlatans, nos saltimbanques, nos bateleurs et nos baladins sont les descendants directs ; les autres, après avoir fait divorce avec les singes, qui restèrent à la cour en compagnie des *fous* pour l'amusement particulier des princes et des rois, formèrent proprement le corps des *ménétriers* ou joueurs d'instruments du royaume de France. Comme tels, ils prirent le titre de *ménestrels* ou *ménétriers* (ménestreurs), *joueurs d'instruments tant hauts que bas* (3). Le roi Charles VI confirma ce titre et leur octroya, le 24 avril 1407, des lettres patentes à la suite desquelles se

---

(1) « *Item*, se aucun vient en la rue *aux Jongleurs* pour louer aucuns jongleurs ou jongleresses, etc. » (*Règlements concernant les jongleurs et ménétriers* dans les *Establissements des métiers de Paris*, par Estienne Boileau, mss., f. de Sorbonne, R. 412, F. C.) Comme les ménétriers allaient où ils étaient appelés en plus grand nombre que celui dont on était convenu, et qu'ils exigeaient tous le même salaire, le prévôt de Paris, Guillaume de Germont, corrigea cet abus par une sentence qui défend à ceux des jongleurs ou jongleresses qui auraient été loués d'aller en plus grand nombre que celui dont on serait convenu et d'y envoyer d'autres à leur place.

(2) Archives de la préfecture de police, collection Lamoignon, intitulée : *Ordonnances de police*, t. III, fol. 198 recto.

(3) Apres estoient les menestriers du roi,
Jouant des hauts instruments.
(Ms. des *Mémoires de Paris*, cité par Borel.)

« Nous avons reçeu l'umble supplication du roy des menestriers et des autres menestriers joueurs d'instrumens, tant haulx comme bas. » (*Arch. du roy.*, section judiciaire, *parlem. de Paris*, Reg. des ordonn., IIIe vol. des *Ordonnances de Henri III*, t. Ier, fol. 265 recto.) Dans un compte de l'an 1385, les musiciens de Charles VI ne sont plus appelés simplement *ménestrels*, ils sont déjà qualifiés de *ménétriers hauts et bas.*



trouvaient des ordonnances relatives aux noces et aux autres assemblées de plaisir où devaient aller des musiciens.

Il existait autrefois un usage singulier qui date des temps les plus reculés, et qui n'est peut-être pas entièrement aboli. Chaque compagnie, chaque corporation ou communauté faisait choix d'un chef portant le titre de roi. Les ménestrels eurent aussi cet usage, et le conservèrent jusqu'au siècle dernier. Les dynasties et la chronologie de leurs rois ne sont pas exactement connues. On sait que du temps de Philippe le Bel un certain jongleur, nommé Jean Charmillon, par lettres patentes de l'an 1295, avait été proclamé roi des jongleurs dans la ville de Troyes, en Champagne. Du Cange nous a conservé les noms de plusieurs personnages qui furent revêtus de la même dignité (1). Enfin, on sait d'une manière certaine qu'à un sieur Roussel, qui administra le corps antérieurement à l'année 1575, succéda Claude de Bouchandon, hautbois de Henri III, puis Claude Nyon, violon ordinaire de la chambre de Henri IV, puis un autre Claude Nyon, dit Lafont, également violon de la chambre. En 1620, le même titre fut porté par François Rishomme ; et en 1624, le roi Louis XIII en gratifia l'un de ses violons, nommé Louis Constantin. Vint ensuite la dynastie des Dumanoir : Guillaume Dumanoir, premier du nom, et Guillaume II, fils du précédent. Enfin le sieur Jean-Pierre Guignon vint occuper le dernier le trône de la ménestrandie. Un fait remarquable de l'histoire de cette royauté, qui en elle-même n'avait rien de burlesque, ce furent les querelles sans nombre qu'elle suscita parmi les musiciens de France. En effet, une certaine classe d'artistes, composant ce qu'on pourrait appeler l'aristocratie musicale, tendait depuis longtemps à repousser toute accointance avec les ménétriers joueurs de rebec, l'inaptitude, les mauvaises mœurs et la présence continuelle de ceux-ci dans les guinguettes et dans les cabarets étant une cause de déconsidération pour la profession même de musicien. Dumanoir Ier, vraisemblablement dans le but d'arrêter les progrès de la décadence toujours croissante de son empire, substitua à son titre de roi et maître des ménétriers celui de *roi des violons*. Guillaume II, fils du précédent, plus hardi et plus entreprenant que son père, voulut, dit-on, faire peser le joug de son sceptre et de son archet sur tous les musiciens de France. Non content de régner sur les maîtres de danse et sur les artistes exécutants qui *se louaient* pour faire danser dans les réunions publiques ou particulières, il prétendit soumettre aussi à sa domination les compositeurs, les professeurs de chant, les organistes et généralement tous ceux qui se mêlaient d'enseigner quelques parties de l'art musical. De là d'interminables débats dans le détail desquels je ne puis entrer. Des plaintes et des récriminations très vives éclatèrent de part et d'autre et furent portées, à différentes reprises, devant l'autorité compétente ; mais des jugements rendus contradictoirement ne firent qu'alimenter l'esprit de discorde qui enflammait les adversaires (2). Cela dura jusqu'en 1773, époque à laquelle diverses mesures prises par le roi contre l'association ménestrière en faveur des musiciens, que l'on déclarait affranchis de toute obligation envers leurs anciens confrères, réussirent à dégoûter le sieur Guignon de son trône et de ses grandeurs. Voulant donner, dit-on, une preuve de son désintéressement et de son amour pour l'art, il prit le parti

(1) Il cite un document de l'an 1338, où l'on trouve : « Je Robert Caveron, roy des ménestreuls du royaume de France. » Puis un autre de 1357 et 1362, faisant mention d'un individu nommé Copin de Brequin, *roy des menestres du royaume de France*. Deux chartes de la fin du XIVe siècle (1392) citent, en la même qualité, Jehan Portevin, auquel paraît avoir succédé Jehan Boisard, dit Verdelet, dont le nom figure dans un compte des *menus plaisirs* de la reine Isabeau de Bavière (1416-1417), puis Jehan Facien.

(2) Le nouveau titre de *roi des violons*, choisi par Dumanoir Ier, ayant paru trop ambitieux, fut abrogé par une sentence du parlement. Il ne fut plus permis aux confrères de prendre d'autre titre que ceux de *maître à danser, joueurs d'instruments tant hauts que bas, et hautbois*. Le mot de hautbois avait été ajouté, en 1691, aux autres qualifications, par ce motif que plusieurs musiciens qui jouaient de cet instrument et s'employaient à faire danser dans les bals et assemblées, refusaient de payer les droits dont ils étaient redevables à la communauté de Saint-Julien. En 1707, les ménétriers surprirent des lettres patentes qui les maintenaient dans leurs droits pour tout ce qui concerne la danse, et y ajoutaient le privilége exclusif d'enseigner à jouer de tous les instruments de musique en usage à cette époque, notamment du clavecin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, de la flûte allemande et traversière, etc. D'autres lettres patentes annulèrent cette seconde partie de leur privilége, ou du moins y apportèrent de grandes restrictions pour tout ce qui concernait les instruments autres que ceux dont on se servait habituellement pour accompagner la danse.

d'abdiquer volontairement la couronne et de solliciter lui-même la suppression de son inutile royauté. Un édit du mois de mars 1773, enregistré au parlement le 31 du même mois, exauça ses vœux. A partir de ce moment, tout rentra dans l'ordre, et la guerre cessa entre les musiciens et les ménétriers (1).

Comme tous les corps de métiers et toutes les confréries artistiques en général, l'association des ménétriers de France célébrait à certaines époques de l'année des fêtes solennelles, notamment sa fête patronymique, celle de la Saint-Julien. On voit au XIVe siècle les membres de cette association s'assembler aussi le jour des Rois, et observer une coutume qui était en vigueur parmi tous les corps gouvernés par des chefs décorés du titre d'empereur, de roi ou d'abbé. Cette coutume consistait à faire ce que l'on appelait une *monstre* ou revue générale de tous les associés, de tous les sujets du royaume ou de l'empire. Le roi et le parlement payaient les dépenses qu'occasionnaient ces joyeuses cérémonies. Le fait qui précède peut s'induire d'un passage d'un compte pour la rançon du roi Jean de l'année 1367. Il y est dit qu'une somme avait été fournie pour l'achat d'une *couronne d'argent que le roi donna le jour de la Tiphaine au roy des menestrels* (2). Un tel usage rappelle celui des musiciens de Rome, et les processions masquées et publiques du collége des Tibicènes pendant les petites Quinquatries (*Quinquatrus minores* ou *minusculæ*) (3). Toutes les associations de ménestrels ou de poëtes-chanteurs, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, comme en France, ont eu des fêtes analogues; celle de la Saint-Julien des ménétriers fut l'une des plus en vogue et des plus importantes. Elle occasionnait, à Paris, des promenades nocturnes au son des instruments (4). Ces promenades réunissaient tous les membres de la corporation, parmi lesquels se faisaient distinguer, dans les XVIe et XVIIe siècles, les vingt-quatre violons de la chambre royale. On sait que, dès la fin du XIIIe siècle, les états de la maison des rois mentionnent un certain nombre de ménestrels de cour jouissant des priviléges *d'officiers domestiques et commensaux du palais*. Cette musique royale fut complétée et régulièrement organisée sous le règne de François Ier. C'est environ depuis cette époque qu'elle se partagea en deux branches, en deux corps distincts. Dans le premier figuraient les musiciens de *la chambre*, c'est-à-dire les chanteurs et les symphonistes cultivant des instruments, tels que la harpe, le luth, la viole, l'orgue, l'épinette, et donnant leurs concerts dans l'intérieur des appartements; dans le second, il y avait les violons (basses et dessus), les hautbois, les saquebutes, les cornets, les musettes, les trompettes, les cromornes, les trompettes marines, les fifres et les tambours qui formaient la *bande de la grande écurie*, ainsi nommée parce que ses membres faisaient partie des officiers de l'écurie. Cette *bande* d'instrumentistes était ordinairement requise pour les fêtes et cérémonies militaires, pour les entrées triomphales des princes, ou bien pour les divertissements et les spectacles de la cour qui avaient lieu en plein air, dans les bois ou dans les jardins. A ces deux corps, il en fut joint plus tard un troisième, composé d'abord de vingt-quatre, puis de vingt-cinq violons, qu'on appela la *grande bande des vingt-quatre violons de la chambre du roi*. Enfin l'affection toute particulière que Louis XIV avait pour Lully donna lieu à la création d'un quatrième corps de musique, qui

---

(1) On possède d'assez nombreux documents sur cette guerre intestine du royaume de l'harmonie; nous y renvoyons le lecteur. Les plus intéressants ont pour titre : *Discours académique pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon.* Paris, Pierre le Petit, 1665. In-12.

Du Manoir (Guillaume) : *Le Mariage de la musique avec la dance.* Paris, Guill. de Luynes, 1654. In-12.

Raisons qui prouvent manifestement que le compositeur de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'harmonie, pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communautée des anciens menestriers. Paris, 1697. In-4. — *Abrégé historique de la menestrandie.* Versailles, 1774. In-16.

(2) Du Cange, *Gloss.*, vis MINISTELLI et REX MINISTELLORUM.

(3) Elles avaient lieu aux ides de juin. Les membres du collége des Tibicènes se réunissaient dans le collége de Minerve, parcouraient la ville et se rendaient au forum, où ils amusaient le peuple par des scènes et des concerts exécutés dans le temple de Minerve. (Magnin, *Orig. du théâtre mod.*, t. I, p. 281.) — Voy. en outre Plutarch., *Quæst. rom.*, 89; Val. Maxim., lib. II, *De inst. antiq.*, cap. V, § 4; Ovid., *Fast.*, lib. VI, v. 692; Grut., *Inscript.*, p. 175, n° 10, et p. 269, n° 2; Fest., v° MINUSCULÆ.

(4) Elles furent interdites plusieurs fois à cause des abus qui en étaient résultés. Un arrêt du parlement du 26 août 1595 fait défense *à toutes personnes de s'assembler et aller en troupes par les rues, y porter luths, mandolles et autres instruments de musique, et sur quelque prétexte que soit, aller de nuit, à peine de la hart.* (Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, preuves, t. III, p. 28.)

prit le nom de *bandes des violons du cabinet* ou *bandes des petits violons*. Il jouissait de plusieurs privi-léges (1), et les artistes dont il se composait touchaient leurs pensions sur la cassette du roi.

Après avoir donné un court aperçu des associations de ménestrels et de poëtes-chanteurs, il nous reste à entrer dans quelques détails sur l'art qu'ils exerçaient. Les parties les plus importantes de cet art étaient la composition en vers et en prose, l'invention et l'arrangement des airs placés sur les paroles destinées à être chantées, la translation des vieilles légendes en langue vulgaire et en *beaux dits* nouveaux, enfin le chant pratique et l'accompagnement instrumental. On n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait conter en roman et en latin, chanter toutes sortes de chansons, selon le goût de la compagnie, des chansons guerrières pour les nobles chevaliers, des chansons d'amour pour les nobles dames; on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait jouer de tous les instruments usités, et divertir ses auditeurs par le charme de ses concerts, la malignité de ses récits et la grâce de sa pantomime; enfin on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait faire des tours de jonglerie et jusqu'à des enchantements (2). Le répertoire poétique des ménestrels devait être très varié, très complet; il devait contenir une notable collection de chansons de gestes, plus ou moins célèbres, et une grande quantité de chants d'amour. La forme littéraire la plus ancienne, la plus répandue et la plus populaire dans la bouche des ménétriers, fut sans contredit l'espèce de composition, tantôt gaie, tantôt triste, à laquelle on donnait le nom de *lay*. Ce nom paraît même avoir eu un sens général très étendu, comme synonyme de *chant*, *mélodie*, *air*, ce que les Allemands entendaient par *Lieder*, *Ton*, *Gesang*, *Weisen*, et ce que nous avons nous-mêmes désigné par les mots *notes*, *sons*, *cançons*, quoiqu'il y ait eu des cas où l'on ait dit *notes* et *lay*, comme on dit encore en Allemagne *Lieder* et *Weisen*, en indiquant plus particulièrement par l'un de ces deux mots les paroles de la chanson, et par l'autre la mélodie jointe à ces paroles (3). Toutes ces dénominations dans la langue du moyen âge n'eurent pas à beaucoup près un sens absolu; il en fut de même, comme nous verrons plus tard, de plusieurs noms d'instruments : c'est là ce qui rend impossible les classifications savantes, les nomenclatures à bases fixes qui attribuent à chaque chose un seul et même caractère, une seule et même propriété; tandis que la comparaison des documents vient établir *à posteriori* qu'elles en ont eu plusieurs et qu'elles appartiennent à des classes tout à fait différentes. La science archéologique est un sable mouvant; s'aventurer sur ce sol mobile formé par la poussière accumulée des siècles, c'est se ménager de continuelles déceptions, des déceptions auxquelles les esprits les plus éclairés et les plus pénétrants ne sauraient échapper. Dans cette étude laborieuse et ingrate, mais pleine de séduisants mirages, on traverse des déserts pour arriver à des ruines.

Les trouveurs ou *trobadors* provençaux enrichirent le répertoire des ménestrels de plusieurs sortes de poésies qui, dans le XIIe siècle, acquirent une vogue universelle. Telles furent les *sirventes*, les rotruenges, les pastourelles, les *tensons*, nommés *jeux partis* par les trouvères. La plupart de ces compositions étaient chantées au son d'un instrument. Si l'on se servait ordinairement de la harpe pour accompagner les lays, on employait principalement la rote pour exécuter les rotruenges, et c'est de là que ces chansons à refrain ou retournelle tirent leur nom (4). Les ménestrels faisaient usage de ces différents moules poétiques pour mettre au jour leurs propres élucubrations ou pour raconter des faits, des légendes qui avaient acquis une certaine vogue. Quelquefois les éléments des récits populaires provenaient de faits relatés dans des vieilles

---

(1) Un des plus curieux est celui dont j'ai fait mention, *Manuel général de musique militaire*, p. 113, note 2.

(2) Voyez plus loin l'endroit où il est encore question des *Deux bordeors ribaux*.

(3) Et jugleor i cantent et *lais* et *son* et *dis*.
(*Roman du Chevalirr au cygne*.)

Cil jugleor vielent *lais*
Et *sons* et *notes* et conduis.
(*Roman de la Violette*.)

Là peussiez oïr M. calimels catant,
Taburs et cifonies i vont lor *lais* catant.
(*Roman de Godefroi de Bouillon*. — Voy. Fr. Michel, *Tristan*, II, 219.)

Lais de rote et de nouuelles
Et autres melodies bieles.
(*Roman des sept sages*, publié par le Dr. Keller, p. 2.)

Chansons, *sons*, *lais*, vers, reprises.
(Voy. de la Rue, I, p. 66-67, et Fauchet, *Œuvres*, feuil. 551.)

(4) On verra plus loin que la *rote* paraît même avoir été confondue assez souvent avec la harpe.

chroniques composées en latin, en grec ou en d'autres langues, et précieusement conservées par les religieux et les moines, qui en faisaient connaître et en traduisaient aux trouvères peu lettrés les passages que ceux-ci pouvaient arranger le plus convenablement sous forme de contes ou de chansons, dans le style qui plaisait au commun des auditeurs et dans la langue qui se trouvait à la portée de tous. C'est pourquoi il existe tant d'œuvres littéraires du moyen âge roulant sur la même tradition, racontant les aventures du même héros et reproduisant d'une manière plus ou moins complète, plus ou moins embellie, la même donnée historique ou imaginaire. Quoiqu'on aimât beaucoup les productions consacrées par une vogue de plusieurs siècles, on n'était cependant pas fâché de porter son attention sur des essais de fraîche date. Aussi voyons-nous des ménétriers s'annoncer à leur auditoire comme sachant des chansons nouvelles, de nouveaux sons, de nouveaux *dits* (1). A peu près tout ce qui fut créé de la sorte au moyen âge fut chanté dans les fêtes et dans les repas, où j'ai déjà dit qu'on se plaisait à introduire les poëtes-chanteurs. Mais il existait aussi des chants composés tout exprès pour ces sortes de circonstances, c'est-à-dire des chansons de table et des chansons de noces. Ces dernières furent dans l'origine qualifiées par les prédicateurs intolérants de *carmina diabolica*. Nous dirons aussi, en passant, que l'on donnait encore ce dernier nom aux *chansons* magiques, que le peuple allait répéter la nuit sur les tombeaux pour faire des évocations et des sortiléges.

Quand les ménétriers avaient diverti une noble et brillante assemblée, ils pouvaient s'attendre à recevoir une rémunération proportionnée au plaisir qu'ils avaient fait. Ces dons n'étaient pas seulement des dons pécuniaires, ils consistaient aussi en chevaux, en habits et en fourrures : une chaîne d'or, une coupe précieuse étaient offerts aux plus habiles (2). Les ménestrels avaient soin, dans les grandes occasions, de se montrer revêtus des somptueuses parures qu'ils avaient obtenues, afin d'engager tous ceux près desquels ils devaient exercer leurs talents à faire également preuve de générosité. C'est aussi dans une intention semblable qu'ils se plaisaient à rapporter les traits de magnificence dont ils avaient été témoins ou qu'ils en attribuaient aux héros dont ils vantaient les exploits. On peut croire que ce fut là une des principales causes de leur avilissement ; car le sentiment de la cupidité les entraîna souvent à jouer le misérable rôle de parasites. Semblables alors au barde dégradé qui, tout essoufflé et en tendant la main, courait après le char de Louern, roi des Avernes, pour exiger le salaire de ses louanges intéressées (3), ils justifiaient

---

(1) Mais au trouveor bien ayient
S'il scait aventure nouvelle.
(Huon de Mery, *Tournoyement de l'antechrist.*)

(2) S'appatient a ces jongleours,
Et a ces autres chanteours,
Qu'ils ayent de ces chevaliers
Les robes, car c'est lor mestiers.
(Fabliau de *la Rose vermeille*, cité par Borel.)

Dans une pièce en vers du XIIIe ou du XIVe siècle, intitulée *De la maaille*, un jongleur se vante d'être toujours convenablement payé. Il est vrai qu'il ne se montrait pas exigeant et se contentait de tout ce qu'on venait lui offrir.

En aucune place m'avient
Que aucuns preudhomme me vient
Por escouter chançon ou note,
Qui tost m'a donné sa cote,
Son garde-corps son hérigaut.
Si en sui plus liez et plus haut,
Et en chante plus volontiers.
Tels i a qui de ses deniers
Me donne .iiij, ou .iij. ou .ij.
Oiez, il i a plus de ceus
Qui me donent ainz moins que plus,
Et je suis cil qui ne refus
Denier, monnoie, ne maaille.
Ainz le praing, ainçois que je faille,
(*De la Maille*, ap. A. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, Paris, 1835, 1 vol., in-8°.)

Au matin, quand il fu grant jor,
Furent paié li jougleor ;
Li un orent un biax palefrois,
Beles robes et biaux agrois (bijoux) ;
Li aultres selonc ce qu'ils estoient,
Tuit robes et deniers avoient ;
Tuit furent paié à lor gré,
Li plus povre ore à plenté.
(Roman de l'*Atre périlleux*, cité par Roquefort, *Etat de la poés. franç.*, etc., p. 89.)

La rémunération pécuniaire des officiers du corps de musique des rois de France, au XIVe siècle, paraît avoir rarement dépassé la somme de trois sous par jour. On voit dans un compte de l'hôtel de Jean, duc de Berry, fils du roi Jean (années 1373-1374), que ce prince fit donner III francs LX s. (trois francs soixante sous) à *trois femmes menestrières* de Paris qui avaient chanté et *fait feste* devant lui, en son hôtel à Paris. En 1349, il fut délivré une somme de soixante livres à Robert Caveron, *roy des menestres pour départir aux menestreulx* qui avaient assisté aux noces du duc de Normandie. Le salaire des musiciens variait, du reste, comme on le conçoit, selon le mérite particulier de chacun d'eux et selon le rang et la fortune du personnage qui les employait.

(3) Charmés des vers du poëte, Louern prit une bourse et la lui jeta. Le barde s'en saisit ; et continuant à suivre le char, il chantait : « Les roues de ton char sur la terre, ô roi ! font germer l'or et les faveurs. » (Voy. Hersart de la Villemarqué, *Poëmes des bardes bretons*, Discours préliminaire, p. XXII.)

la réflexion maligne que la conduite peu honorable de plusieurs de ses confrères inspirait à l'un des *bordeors ribaux*. « Qui bien sordit et qui bien ment, dit ce personnage du vieux conte, cil est sires des chevaliers. » Plus donnent-ils as menteors, as cointeraux (aux flatteurs), as mal parliers, qu'ils ne font as bons tro- » veors qui contruevent ce que il dient et qui de nului ne mesdient (1). » La réputation de menteurs et de flatteurs fut celle que s'acquirent le plus anciennement les trouvères et surtout les jongleurs. On se trompe peut-être lorsqu'on dit que le mot *jonglerie* n'eut point, durant longtemps, le sens dans lequel nous l'entendons de nos jours. Déjà dans le *Roman de la Rose*, et dans quelques productions antérieures, ce mot et beaucoup d'autres tirant leur origine de la même source ont des acceptions figurées qui semblent faire allusion aux défauts reprochés d'ordinaire aux poëtes-musiciens : la paresse, la médisance, la flatterie, le mensonge, la dissipation et la sensualité. Ces témoignages défavorables sont toutefois combattus par des faits d'un tout autre caractère, et d'après lesquels on est autorisé à reconnaître qu'il existait on assez grand nombre, parmi les gens de cette profession, des hommes rangés, honorables, ayant des sentiments élevés et l'amour du bien. Une chanson de Colin Muset, sur sa vie de ménestrel, nous fait voir de près quelle était l'existence ordinaire d'un jongleur dans les premières années du XIVe siècle. Colin Muset, bon poëte et vielleur habile, avait femme et enfant; il possédait un cheval, un valet et une servante. Il était bien vêtu et gagnait de l'argent. De retour au logis, on lui faisait fête. Le riant tableau qu'il nous trace de son intérieur prouve que ce n'était pas à lui qu'il eût convenu d'appliquer le proverbe : *Il est comme les ménétriers qui n'ont pas de pire maison que la leur* (2). Des personnages du plus haut rang, des seigneurs et même des rois se sont fait gloire de porter le titre de ménestrels. Plusieurs en ont pris non seulement le caractère, mais aussi le costume. On cite parmi les trouvères et jongleurs illustres : Quênes de Béthune; Charles, comte d'Anjou, roi de Sicile; Jean de Brienne, roi de Jérusalem; Blondel, gentilhomme et favori de Richard Cœur-de-Lion; Richard Cœur-de-Lion lui-même; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre; Lusignan, comte de la Marche; Raoul, châtelain de Coucy, et beaucoup d'autres. Les monuments figurés du moyen âge et de la renaissance nous offrent assez souvent des représentations de trouvères et de jongleurs jouant de leurs instruments et formant des concerts variés. Adenès, trouvère et ménestrel de Henri III, est figuré avec le costume de joueur de vielle dans le manuscrit n° 428, Suppl. du fonds latin de la Bibl. nationale. La plupart des jeunes héros de légendes et de *gestes* ont souvent aussi en main des instruments de musique, et sont représentés comme trouvères chantant au son de ces instruments des poésies composées ou apprises par eux. C'est ainsi que plusieurs miniatures ou vignettes de manuscrits nous montrent Tristan, ou quelque autre amant infortuné, racontant les peines de son cœur et soupirant des lais d'amour au son de la rote ou de la harpe. Nous voyons aussi dans les livres de piété le roi David prendre la figure et les attributions d'un ménestrel. Un grand nombre de sculptures, de détails d'ornementation architecturale, dont il ne faut pas retrancher des statues et des bas-reliefs d'église, représentent des scènes musicales et des personnages figurés comme musiciens. Ce sont ou des allégories religieuses, des tableaux de piété, principalement des chœurs d'anges (3), de saints, de bienheureux, des portraits de la sainte Cécile, des représentations des noces de Cana et de quelque autre sujet biblique, etc., ou des scènes qui n'ont rien d'allégorique, ni de religieux à proprement

---

(1) *Les deux bordeors* ou *troveors ribaux*, ap. Roquefort, *Etat de la poés. fr.*, p. 298.

(2) A droite du portail de l'ancienne église de Saint-Julien-des-Ménestriers, on voyait une statue représentant un vielleur qui tenait son archet d'une main et sa vielle de l'autre. Quelques antiquaires ont voulu que cette statue fût le portrait de Colin Muset qui, selon des traditions, aurait contribué à la construction de l'église. C'est comme telle que Laborde a reproduit cette figure dans une des planches gravées de son *Essai sur l'histoire de la musique*, t. I, p. 304. Toutefois on conteste l'exactitude d'une pareille attribution, et l'on conjecture avec plus de fondement que la statue dont il s'agit représentait le moine saint Genès en costume de ménétrier. De l'autre côté du portail, en effet, on voyait une autre statue, celle de saint Julien, et cela donne lieu de penser que les statues des deux patrons de la corporation des ménétriers avaient été réunies à l'entrée de cette église pour indiquer à la fois l'origine et la destination du monument. C'est dans le même but, sans doute, que l'on avait aussi sculpté sur la façade de ce dernier un grand nombre de figures d'anges chantant et jouant de toutes sortes d'instruments. Millin, *Antiquités nationales*, t. IV, n° XLI, pl. I, et Dulaure, *Histoire de Paris*, vol. III, p. 166, ont donné des vues de l'ancien portail de Saint-Julien.

(3) Voy. pl. XIV, fig. 86, le charmant chœur d'anges musiciens, tiré d'un projet de frise qui fait partie des plans primitifs de la cathédrale de Strasbourg, lesquels remontent aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

parler, mais qui attestent la part que les usages de la ménestrandie eurent dans les mœurs du moyen âge et jusque dans les cérémonies du culte. La réunion de musiciens qui figure sur le vieux chapiteau de l'église Saint-Georges de Bocherville est donc interprétée dans le sens littéral comme un simple concert donné par des ménestrels. Ce curieux monument, que l'on a fait remonter d'abord au XIIe siècle, ensuite au XIe, contient onze personnages occupés à jouer de divers instruments de musique. Au milieu d'eux est une femme qui, le corps renversé, la tête posée sur un vase, les pieds en l'air, semble exécuter un tour de jonglerie. J'aurai souvent occasion de citer les instruments que tiennent les musiciens du chapiteau de Bocherville en parlant de ceux qui figurent dans les Danses des Morts; mais il existe un second exemple plus positif encore, quoique plus récent, du rôle important que jouaient partout jadis les ménestrels. L'auteur d'une magnifique publication, qui seule suffirait pour éterniser la mémoire de l'artiste, du poëte, du savant et de l'écrivain, qui l'a entreprise, M. le baron Taylor, dans son *Voyage pittoresque de l'ancienne France*, a, je crois, signalé le premier tout l'intérêt que présente, au double point de vue de l'architecture et de la musique, le curieux édifice situé à Reims, au milieu de la rue du Tambour, une des plus anciennes de la cité. Ce spécimen remarquable de l'architecture civile du commencement du XIVe siècle, ou de la seconde moitié du XIIIe, est la *Maison des chanteurs, des musiciens* ou *des ménétriers*, dite aussi, mais à tort, des *comtes de Champagne*. On annonçait, il y a quelque temps, la démolition ou la ruine prochaine de cette maison, dont la partie extérieure était encore assez bien conservée quand M. le baron Taylor entreprit de la décrire. Elle occupait alors, dans la rue du Tambour, une longueur d'environ 67 pieds, et formait deux maisons bien distinctes. Toute l'ordonnance du rez-de-chaussée avait été bouleversée par suite des travaux nécessaires pour approprier cette partie de la maison à l'usage du commerce et de l'industrie. On n'apercevait plus de toute la décoration première que deux ou trois arcades, qui peut-être elles-mêmes provenaient de mutilations postérieures. Cependant, plus haut, la façade de l'édifice avait conservé d'anciennes sculptures pleines d'intérêt, rappelant son aspect originel. Ces sculptures consistaient en cinq figures de musiciens assis et de grandeur naturelle, qui jouaient chacun d'un instrument différent. Le premier, à gauche, tenait une flûte et un tambourin. On voit une partie de cette figure et les deux instruments indiqués planche XX, figure 176. Le second musicien jouait d'une musette ou plutôt d'une cornemuse, dont le chalumeau a une forme assez bizarre (pl. XV, fig. 108). Le quatrième avait une harpe montée d'un petit nombre de cordes; le cinquième une vielle à archet. Un seul, celui du milieu, c'est-à-dire le troisième, avait les mains libres. M. le baron Taylor pense qu'il frappait sur un instrument de musique que l'on avait cassé et qui, selon lui, devait être un tympanon. Ces musiciens, ainsi que nous l'apprend le célèbre voyageur, étaient vêtus de simples tuniques et de hauts-de-chausses à la façon des artistes du XIVe siècle. Des consoles supportaient ces statues. On voyait au-dessous de chacune d'elles des choristes en surplis engagés à mi-corps dans le mur et servant de culs-de-lampe. Derrière les musiciens assis, étaient des niches peu profondes à fond plat; elles étaient terminées en ogives et lobées. « Quant à l'histoire de cette jolie habitation, dit M. le baron Taylor, elle est parfaitement inconnue, » et nul document écrit ni imprimé ne l'a encore éclaircie; mais, à défaut d'enseignements historiques, » son nom, sa décoration singulière, ne peuvent-ils pas se prêter à une hypothèse admissible? et ne pour- » rait-on voir en elle, au lieu d'un hôtel des comtes de Champagne, qui n'étaient rien à Reims et n'y pos- » sédaient rien, le lieu de réunion de confrérie des musiciens et chanteurs d'église, si nombreux dans » cette ville, en un mot, quelque chose de semblable à la maison de Saint-Julien des Ménétriers qu'on » voyait autrefois à Paris? » Tout le monde a si bien compris que cette ingénieuse supposition de M. le baron Taylor était le vrai mot de l'énigme, que l'on a renoncé à l'ancienne dénomination de *Maison des comtes de Champagne* pour adopter définitivement celle de *Maison des ménétriers;* et c'est sous cette dernière dénomination que l'édifice est étudié, dans les copies qui nous en restent, par tous ceux qui s'occupent d'archéologie, et surtout d'archéologie musicale. Il ne faut pas oublier, au sujet des musiciens du monument gothique de la rue du Tambour, de mentionner un détail assez intéressant qui n'a pas été relevé plus haut : c'est qu'un de ces musiciens semble être distingué de ses confrères par une couronne de roses

qui orne son front. Or cette couronne de roses est le *chapel de fleurs* que les ménestrels obtenaient à la suite de leurs jeux poétiques comme récompense de leur habileté (1). Quelquefois ces couronnes étaient leur propre ouvrage ; ils fabriquaient eux-mêmes ces dons galants pour les offrir aux dames ou bien aux soupirants d'amour qu'ils aidaient de leurs conseils (2). Je ne pense pas qu'elles aient servi à désigner en toute circonstance, comme on l'a prétendu, la royauté de la ménestrandie, et qu'elles aient été, à ce titre, portées uniquement par le roi des ménestrels. C'était, je le répète, une parure galante et quelquefois emblématique que l'on aimait à échanger, et dont les jeunes gens se faisaient don réciproquement. C'était, en tous cas, pour les poëtes et pour les musiciens qui s'en étaient rendus dignes, une marque d'honneur, et souvent, quand ils les recevaient des mains de la beauté, un gage d'amour.

De tous les instruments anciennement cultivés par les poëtes-chanteurs, la harpe occupe le premier rang ; elle s'employait surtout pour accompagner les *lais*. On voit, dans un passage du roman du roi Horn, que les habitudes de salon obligeaient toutes les personnes présentes à une fête ou à un banquet de s'en servir tour à tour pour faire entendre un prélude et un chant. Mais, indépendamment de la harpe, il y eut beaucoup d'autres instruments de tout genre entre les mains des ménestrels, selon les ressources de la musique aux différentes époques et dans les différents pays. Les principaux furent la rote, la vielle, la chifonie, la gigue, le tambourin, le psaltérion, les cornets, trompes, muses, flageolets, cornemuses, naquaires, etc. Je donnerai des détails sur cet objet dans les chapitres suivants. Les instruments les plus usités pour la danse étaient le chalumeau, la cornemuse, le hautbois, le tambour et le tambourin accompagné de la flûte ou flageolet, la vielle et la rebèbe ou rebec. En Allemagne, quand l'art instrumental eut fait des progrès, les *Pfeiffer* employèrent dans le même cas des flûtes, des tambours, des trompettes, des *Zinken*, des trombones, l'instrument nommé *Leyer*, dont j'expliquerai ailleurs les différentes significations, et quelques instruments de percussion d'un genre particulier, principalement les cymbales. On présume que le luth servit aussi assez anciennement pour l'accompagnement des danses. En dernier lieu, l'instrument appelé en allemand *Drehleier*, en vieux français, *chifonie*, en français plus moderne, *vielle*, en latin, *lyra mendicorum*, en italien, *gironda ribega* ou *ribeca*, fut, ainsi que le violon à trois cordes, abandonné aux ménétriers apprentis et même aux musiciens ambulants de la plus basse classe, aux mendiants et aux vagabonds, d'où leur nom *d'instruments truands* (3). Giraud de Colençon, auteur du XIIe siècle, donnant des conseils à un jongleur, nomme les principaux instruments qu'un bon musicien devait connaître : « Sache jouer, dit-il, du tambour, des tablettes, de la symphonie, de la citole, de la mandore, du mono- » corde. Fais garnir la rote de dix-sept cordes ; sache harper et bien accorder, et tirer des sons agréables » de la gigue. Fais résonner les dix cordes du psaltérion. » Enfin, à ces divers instruments, Giraud de Colençon ajoute les trompettes (estives), les cornemuses, la lyre et toutes les cloches du temple (cascavels), c'est-à-dire, peut-être, le carillon. L'auteur des *Deux bordeors ribaux* fait une énumération analogue. Comme il imagine, dans sa fable poétique, que deux troupes de musiciens ou jongleurs se sont rencontrées dans un château, et veulent divertir le seigneur par une querelle (*riote*) qu'ils font naître, il place dans la bouche de chacun d'eux toutes les forfanteries que l'amour-propre peut inspirer à des gens trop prévenus en leur faveur. Les deux ribaux affirment tour à tour qu'ils connaissent tous les poëtes, leurs

(1) On lit dans des lettres de grâce de 1401 : « Les compagnons » de la paroisse Sainte-Marguerite, en la ville de Saint-Quentin, si- » gnifièrent qu'ils donneroient un *chapeau* de fleurs au mieux chan- » tant une chanson de ce siècle. » (Du Cange, t. VI, p. 20, col. 2.)

(2) Si sai porter consels d'amors
Et faire chapelez de flors.
(*Les deux bordeors ribaux*.)

Colin Muset, dans une de ses chansons dit :

Et j'alai faire un chapelet
En la verdor ;
Je le fis bel et cointe et net
Et plain de flor.
(Chanson de Colin Muset, Laborde, *Hist. de la mus.*, t. II, p. 208.)

Une pucele me pria
Un don mes cuers li otria,
Que jou .j. capiel li fesisse
Com longement ke g'i mesisse.
(*Dou Capiel* [chapel] *a vij Flour*. — Voy. Ach. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p. 17.)

(3) Au XVIIe siècle, il était défendu aux ménétriers non reçus maîtres « d'entreprendre à l'avenir sur l'exercice des joueurs d'instruments de musique et de jouer d'autres violons *que du rebec*. » Les dessus, basses ou autres parties de violon leur étaient interdits ; en cas de contravention, ils étaient condamnés à la prison, à vingt-quatre livres d'amende et au bris des instruments.

contemporains; qu'ils savent conter en roman et en latin; réciter les aventures des chevaliers de Charlemagne et du roi Arthur; chanter un grand nombre de chansons de gestes, et d'autres de toute espèce; jouer des instruments de différentes sortes, comme vielle, muse, frestel, harpe, chifonie, gigue, armonie, salteire, rote; pratiquer mille jeux plaisants et divertissants, mille tours de force et d'adresse, mille escamotages et enchantements; enfin, au besoin, dit l'un d'eux, *faire un peu de cuisine* (1). En vérité, comment ne pas reconnaître le mérite de gens qui possèdent des connaissances aussi variées, des talents aussi divers! Ailleurs on trouve encore le portrait d'un parfait jongleur; mais, cette fois, très sérieusement tracé (2).

La dissertation qui précède ayant pu donner au lecteur une idée générale de ce que fut au moyen âge la profession de ménétrier, j'appellerai de nouveau son attention sur le personnage qui est le représentant de cette profession dans la Danse des Morts.

Toutes les rondes funèbres n'ont point ce personnage. On le chercherait vainement dans la Danse des Morts des manuscrits allemands décrits par Massmann, manuscrits qui appartiennent, comme on sait, à la moitié du XVe siècle. On ne le trouve pas non plus dans le *Doten tanz*, *mit figuren clag und antwort*, mais on le rencontre dans les deux Danses bâloises, dans la Danse Macabre, dans celle de la Chaise-Dieu, dans les *Simulachres* d'Holbein et dans quelques autres Danses imitées de celles-là. Ces différentes représentations font passer sous nos yeux le type du ménestrel ou ménétrier du XIVe au XVIIe siècle. Il se montre à nous tenant les instruments employés d'ordinaire pour la danse, et portant le costume qui était sans doute le costume distinctif des gens de sa profession. Ce ne sont pas en effet les vêtements modestes dont les peintres des groupes funèbres l'ont revêtu que l'on pourrait prendre pour ces riches parures que les seigneurs donnaient aux ménétriers en récompense de leurs services. Dans la Danse du Petit-Bâle (1312), il est représenté nu-tête et tenant de la main gauche un dessus de hautbois ou un grand chalumeau; le squelette le prend doucement par le bras et fait de l'autre main le geste de quelqu'un qui donne amicalement un avis (voy. pl. V, fig. 28). Les savants qu'intéresse l'histoire du *costume* au moyen âge ne manqueront pas de remarquer que le musicien porte un vêtement mi-partie. Dans la Danse du Grand-Bâle (XVe siècle),

---

(1) Voy. le passage où l'un des jongleurs vante ses talents en musique et en cuisine, dans Roquefort, *Etat de la poésie française*, p. 290 : *Les deux bordeors ribaux*. Le fabliau, si intéressant pour l'histoire des anciens ménétriers, que je viens de citer encore une fois, provient des mss. de la Bibl. nat., fonds Saint-Germain, n° 1830, fol. 69, v°, et même fonds, n° 7218, fol. 13, v°. Il n'a pas été publié seulement par Roquefort, il se trouve aussi dans Robert, *Fabliaux inédits*, p. 16; A. Jubinal, *Œuvres complètes* de Rutebœuf, t. I, p. 331. Le Grand d'Aussy l'a reproduit, mais en l'abrégeant, dans son recueil de fabliaux, t. II, p. 360; Leroux de Liucy en a cité et traduit des fragments dans l'introduction de l'ouvrage qui a pour titre : *Recueil de chants historiques français, depuis le* XIIe *jusqu'au* XVIIIe *siècle* (Paris, 1847), p. XXIV et suiv. Comme satires des jongleurs contre leurs confrères, on peut citer, outre les *Deux bordeors*, une pièce publiée par A. Jubinal, dans ses *Jongleurs et trouvères*, sous le titre suivant : *Les taboureurs*. C'est une pièce bonne à consulter pour l'histoire de la ménestrandie.

(2) Ou du moins d'un personnage qui pouvait passer pour tel.

Blegabres regna après li.
Cil sot de nature de cant,
Onques nus n'en sot plus, ne tant :
De tos estrumens sot maistrie,
Et de diverse canterie ;
Et mult sot de lais et de rote,
De viele sot et de rote
De lire et de saterion
De harpe sot et de choron,
De gigue sot, et de simphonie
Si savoit assez d'armonie ;
De tous giex et à grant plenté,
Plain fu de debonaireté ;
Por ce qu'il out de si bons sens,
Disoient li gens, à son tens
Que il ert Dex des jogleors
Et Dex de tos les chanteors.
(Ap. P. Paris, *Mss. fr.*, I, p. 355.)

Dans un passage du roman de *Flamença*, on peut aussi prendre une idée des éléments ordinaires d'un concert de jongleurs :

Apres si levon li jugleor ;
Cascus se vole faire auzir
A donc auziras retentir
Cordas de manta tempradura.
Qui soeup novella violadura,
Ni canzo, ni descort, ni lais
Al plus que poc, avan si trais,
Dans viola lais del Cambrefoll,
Et l'autre cel de Tintagoll ;
L'us cantet cels des fis amanz,
Et l'autre cel que fais Ivans ;
L'us menet arpa, l'autre viula ;
L'us flautella, l'autre siula ;
L'us mena giga, l'autre rota ;
L'us diz los motz et l'autre 'l nota.
(Ap. Raynouard, *Lex. rom.*, I, p. 8 et 9.)

Ces sortes de concerts avaient ordinairement lieu après les repas. En voici un qui fut donné pendant les fêtes d'un tournois dont fait mention un auteur du XIIIe siècle :

Facto fine cibis vaga turba recurrit ad artes,
Quisque suas repetit inde placere volens :
Hic canit, auditum dulcedine vocis amicans,
Ille refert lyrico carmine gesta ducum.
Hic tangit digitis distinctas ordine chordas,
Hic facit arte sua dulce sonare lyram.
Tibia dat varias per mille foramina voces,
Dant quoque terribilem tympana pulsa sonum.
(Justin. Lipp., V. Meibom., *Script. rer. Germ.*, t. I.)

il a un costume quelque peu différent de celui qu'on lui voit dans le tableau du Petit-Bâle ; il est coiffé d'une sorte de bonnet, et porte par-dessus ses manches justes des manches larges, ouvertes et tombantes. Il a une bouteille à sa ceinture, et tient de la même manière que dans la peinture murale du Petit-Bâle l'instrument dont j'ai parlé plus haut. A ses pieds gît un autre instrument que l'on peut prendre pour une flûte. Le spectre lui joue du violon comme pour lui rendre plus agréable le passage de vie à trépas. Autour des flancs du squelette passe un cordon ou une courroie qui retient une petite boîte placée devant lui, et dont je n'ai pu m'expliquer l'usage. Le musicien tient de la main droite le bout de ce cordon (pl. V, fig. 29). Le texte du Petit-Bâle donne au ménétrier le nom de *Pfiffer* (*Pfeiffer*), le texte du Grand-Bâle, celui de *Kilbepfeiffer*, ou *Kirbepfeiffer* (1). Les quatrains explicatifs ne sont pas tout à fait semblables dans les deux Danses, quant aux idées qu'ils expriment (2); mais pour le sens général, on peut les rapporter tous les deux à la traduction donnée de ceux du Grand-Bâle dans l'édition de Birmann et fils en 1830. Cette traduction, la voici :

LA MORT AU MÉNÉTRIER.

Çà, quel air allons-nous jouer?
Quoi? la chanson du *gueux* ou l'air du *Pot qui danse?*
Mais le jeu ne vaut rien, il le faut avouer,
Si tu n'y viens sauter pour marquer la cadence.

RÉPONSE DU MÉNÉTRIER.

Il n'était point de fête où, malgré la distance,
On ne me vît porter mon instrument joyeux;
Adieu tous mes profits ! sa bruyante cadence
Ne doit plus animer les danses ni les jeux (3).

La plus ancienne édition de la *Danse Macabre*, celle de 1485, regardée comme la première, puisqu'on n'a pu jusqu'à ce jour en découvrir une plus ancienne, contient, dans la treizième gravure de la suite des groupes, la figure du ménestrel qui fait pendant à celle de *Ladvocat* (4). Cette même figure est reproduite

---

(1) *Kirbe* ou *Kilbe*, kermesse, foire ; *Kilbepfeiffer*, ménétrier forain ou ménétrier de village, antrefois *ménétrier du bas métier*, aujourd'hui simplement *ménétrier*.

(2) Danse du Petit-Bâle (*Klein-Basel*), 1312 :

TOD.

Stosz in din pfiff her pfiffer
Du must danzen den rezer
Ich pfiff dir in rechten mosz
Als ob dv werst des Keisers gnos.

PFIFER.

Ich hab gepfiffen mengen Reigen
Bede pfaffen vnd leigen
Nun motz ich an den Jömer dantz
Das nimpt mir muvt und froude gantz.

Danse du Grand-Bâle (*Gross-Basel*) :

TOD.

Was wölln wir für ein Täntzle haben :
Den Betller oder schwartzen Knaben,
Mein Kilbehans, spiel wer nicht gantz
Weratu auch nicht an diesem Tantz.

KILBEPFEIFFER.

Kein kilb war mir wegshalb zu weit,
Davon ich nicht hab bracht mein Beut :
Nun ists ausz, weg musz ich mit noth,
Die Pfeiff ist g'fallen mir ins Koth.

(Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze*, II, Die alten Reimzeilen der Todtentanz-Gemälde in Deutschand, tab. x.)

(3) Dans les anciennes éditions de la Danse de Bâle, gravée par Mérian, on trouve de mauvais vers français qui ne sont point une traduction, mais bien une longue paraphrase des quatrains allemands. Les voici :

LA MORT AU MUSICIEN.

Notre Danse des Morts est encore imparfaite,
Il nous y manque un joueur de clairon :
Vien-ça, compère *Aliborum !*
Aussi bien de ton temps ne fut-il point de fête
Où ne retentit ta musette;
Mais sache que, chez nous, il faut changer de ton :
La Mort ne danse pas ainsi que la soubrette,
Ce sont des autres airs, c'est un autre fredon.
Voyons si je pourrais racler du violon !
Pour toi qui, si souvent, fis sauter la grisette
Danse, à ton tour, un rigodon.

RÉPONSE DU MUSICIEN A LA MORT.

Chacun dans son métier mérite qu'on l'honore,
Notre art n'a d'ennemi que celui qui l'ignore.
On sait que la musique est un charme divin,
Plus puissant que le vin.
Un joueur sait, avec adresse,
Apaiser la douleur, dissiper la tristesse ;
Des cœurs les plus bourrus il adoucit le fiel ;
Il élève, en un mot, une âme jusqu'au ciel.
Si, loin de servir à la danse,
J'avais, dès ma plus tendre enfance,
Employé mes talents à des concerts pieux,
J'irais aujourd'hui, tout joyeux,
Me joindre au sacré chœur des anges,
Pour chanter avec eux
Les divines louanges
Du monarque des cieux.

(4) Un proverbe français du XVI[e] siècle établit un rapprochement semblable dans une intention satirique :

Tout avocat beau diseur
Ressemble à Bastien le jongleur.

(Bovilli, *Prov.*)



dans les éditions subséquentes. Le dessin du squelette et du ménétrier que je donne pl. V, fig. 30, est tiré de l'édition d'Antoine Vérard (vers 1500), petit in-fol. Ce dessin représente le ménestrel dans un costume à peu près semblable à celui qu'on lui voit dans la Danse du Grand-Bâle. Il est coiffé d'une sorte de toque ou béret, et a de grandes manches ouvertes et pendantes. De la main droite il tient un instrument qui est aussi un hautbois. A son bras gauche est passé le *chapel de roses*, prix de ses talents ou récompense de ses services. Derrière lui on voit, couché à terre, un instrument qui, dans la gravure de l'édition d'Antoine Vérard (1500), est monté de cinq cordes. Le squelette prend le musicien sous le bras. Dans sa main gauche il tient le manche d'une sorte de bêche ou de pelle de fossoyeur qu'il porte renversée. Dans le beau manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7310, 3, et intitulé *Danse Macabrée*, le ménestrel n'a point de hautbois et ne tient aucun instrument; mais derrière lui, et vraisemblablement comme une imitation de la Danse imprimée, gît un instrument monté de quatre cordes que l'on pourrait prendre, à sa forme échancrée et à la belle rosace qui le décore, pour une guiterne ou guitare (pl. V, fig. 31): il porte au bras droit sa couronne ou chapel. Les vignettes des livres d'heures qui présentent des sujets tirés de la Danse Macabre reproduisent aussi le ménestrel ou ménétrier, mais réduit à de très petites proportions, en sorte que le dessin de l'instrument à vent donné au musicien, comme celui de l'instrument à cordes couché à ses pieds, y est encore plus imparfait qu'il n'était dans les figures précédentes. On pourra, du reste, s'en convaincre par l'inspection du dessin de la figure 34, pl. V, que j'ai empruntée aux *Heures* de Simon Vostre (*Heures à l'usage de Rome*, 1499, 1 vol. in-8 sur vélin, avec encadrements et figures dans le texte). Quant à la grossière édition de Troyes (Jacques Oudot) elle reproduit l'image du ménestrel comme je l'ai donnée même planche, fig. 32.

Voici les strophes rimées dans lesquelles la Danse Macabre explique l'apparition du musicien. Le texte le plus ancien est tiré de l'édition de 1486 (Paris, Guyot-Marchant); le texte le plus moderne, en langage plus *poli* ou *renouvelé*, est celui de l'édition de Troyes (Jacques Oudot, 1641).

LE MORT (1).

Menestrel qui danses et notes (2)
Sauez : et auez beau maintien,
Pour faire esioir sos et sotes :
Quen dicte vous, alons nous bien,
Môstre vos fault puis ꝗ vous tien
Aux autres cy : ung tour de danse,
Le contredire n'y vault rien,
Maistre doit monstrer sa science.

LE MÉNESTREL.

De danser ainsi neusse cure,
Certes tresenuiz je meu mesle :
Car de mort nest painne plus dure,
Jay mis sub le banc ma vielle,
Plus ne corneray sauterelle (3),
Nautre danse : mort men retient,

LA MORT.

Menetrier qui danse et nottes
Apprenez avec beau maintien,
A mille sots, a mille sottes,
A votre avis allons-nous bien,
Je veux vous apprendre pour rien,
De la mort la légère danse;
Je suis un danseur ancien,
Maître doit montrer sa science.

LE MÉNÉTRIER.

De danser ainsi je n'ay cure,
Et le desir ne m'en prend point,
Il n'est point de peine plus dure
Que de crever en son pourpoint,
Et neantmoins, o mort cruelle,
Il faut vouloir ce que tu veux :

(1) Remarquons qu'il y a ici *le* mort et non pas *la* mort, et qu'il en est de même dans l'édition d'Antoine Vérard, qui est du commencement du XVI[e] siècle. Au contraire, dans les leçons plus récentes, *la mort* remplace définitivement *le mort*. J'ai fait connaître la raison de ce changement dans la première partie de mon ouvrage (voy. *Symbolisation, personnification et représentation de la mort*); et je ne crois pas me tromper en disant qu'elle est encore une preuve significative de l'assimilation de celui qui a cessé d'*être* au principe destructeur de l'existence, à la mort, assimilation qui, je le répète, a déterminé l'emploi du squelette comme représentation de la mort personnifiée.

(2) Une correction à la main, faite très anciennement dans l'exemplaire de l'édition d'Antoine Vérard, conservé à la Bibliothèque nationale, nous donne comme variante :

Vous ménestrier qui danse et note
Scavez et avez beau maintien....

(3) Danse vive et gaie qui devait être analogue à celle que les Italiens ont nommée *saltarello* ou *saltarella*. Il est à peine néces-



Il me fault obeir a elle,
Tel danse a qui a cueur nen tient (1).

(*Ce présent livre est appelle Miroer salutaire pour toutes gens : Et de tous estatz. et est de grant utilite et recreacion.* Paris, Guyot-Marchant, 1486.)

Adieu violon, chanterelle,
La mort n'écoute point mes vœux.

(*La grande Danse Macabre des hommes et des femmes historiée et renouvellée de vieux gaulois en langage le plus poly de notre temps.* Troyes, Jacques Oudot.)

L'édition de la Danse Macabre avec texte latin et la réimpression de ce texte dans la compilation de Goldast donnent en assez mauvais vers la substance des paroles françaises qu'on vient de lire (2). On sait que dans la réimpression de Goldast les figures manquent. La Danse des Morts de la Chaise-Dieu nous offre un élégant ménestrel coiffé d'un chapeau à plumes et portant barbiche et moustaches. A ses pieds, comme dans la Danse Macabre, est un instrument à cordes couché à terre. Le spectre, qui rejette son bras en arrière pour prendre celui du jeune musicien, lui tourne par conséquent le dos. Lui-même ne voit pas encore l'horrible apparition, mais le contact glacé de la main avide qui le saisit suffit sans doute pour l'avertir. (Voy. pl. V, fig. 33.)

Steinhauer, l'auteur du *Vado mori*, poëme du XVIII[e] siècle dont j'ai fait connaître ailleurs la forme et le plan, consacre aux musiciens un passage assez étendu. Il ne choisit pas seulement un type unique pour les représenter, il fait intervenir successivement tous les membres d'une chapelle et d'un orchestre. Comme les distiques latins que chacun de ces personnages récite en réponse à l'appel de la Mort ne laissent pas d'être quelquefois plaisants par les jeux de mots qu'ils contiennent, je les destine à clore le présent chapitre.

MUSICI.

MORS.

Musice plaude manu, pede plaudito, voce, chelyque
Sic omnis tetricæ Mortis amaror abit.

CAPELLÆ MAGISTER.

Vado mori, ludat jam Musica mœsta *Piano*
Allegro tædet ludere, vado mori.

VOCALISTÆ.

DISCANTISTA.

Vado mori, poteram modulando saxa movere ;
Mors immota manet duraque, vado mori.

---

saire de faire observer que ce nom vient de *saut*, en italien *salto*, parce que l'air et la danse y procèdent toujours en sautillant. La plupart des danses écrites *in modo di saltarello* sont à trois temps, d'un rhythme boiteux et inégal. Telles furent les *forlanes* de Venise et les *gigues* anglaises. Dans ces derniers temps une espèce de valse, connue sous le nom de *sauteuse*, a été à la mode en France. Les Allemands entendaient par *saltarello* une danse courte d'une allure preste et dégagée, d'un mouvement vif et rapide, laquelle n'était autre chose que le *Nachtanz*, dont j'ai parlé longuement dans le premier chapitre de cette seconde partie.

(1) On trouve une variante de cette pensée mélancolique dans cet autre proverbe : *Tel chante qui au cœur n'a joie.* Au XIII[e] siècle, il était généralement reçu de dire :

Tel fois chante li menestriers
Que c'est de tous li plus courreciez.

« Quelquefois le ménétrier chante, tandis qu'il est le plus triste de toute la compagnie. »

(2) MUSICUS.

Vado mori, gaudens, non gaudeo tempore longo,
Mundi dimitto gaudia, vado mori.

FIGURA MORTIS DUCENTIS MUSICUM.

Veni, mime, qui cantus et odas
Choreasque cum modulantia
Harmonica choreantibus das
Arte tua fusa lætitia
Cerne si nos in hac præsentia
Imus bene, pande nobis iter.
Scientiam sine fallacia
Bonus debet pandere magister.

MUSICUS.

Choreare taliter non curo
Non gratenter hoc volo facere
Si mors adest, vivere non spero
Quomodo tunc possum choreare?
Plus nequibo sonos evomere.
Mors me tenes casibus in istis.
Talis vadit choreas ducere
Cuius cor est languidis et tristis.

(*Roderici, episc. Zamor., speculum omnium statuum totius orbis terrarum, sortem generis humani, ejusque commoda et incommoda repræsentans*, acc. *Macabri speculum morticinum*, ex bibl. Melch. Goldasti. Hanov., 1613, 4°.)

ALTISTA.

Vado mori, vox, spes, et amor festinat in *altum*,
Ad cœli propero gaudia, vado mori.

TENORISTA.

Vado mori, cecini modulamina dulcia quondam;
Hæc est finalis nænia: vado mori.

BASSISTA.

Vado mori, querulos imitor moribundus olores,
Fata cano rauco gutture: vado mori.

INSTRUMENTISTÆ.

ORGANISTA.

Vado mori, *folles expiraveres* gementes,
Nunc mea *mutescunt organa*, vado mori.

TIORBISTA.

Vado mori, si mors non esse surda, movere
Te mea deberet musica: vado mori.

CYMBALISTA.

Vado mori, pecudes resonantia *cymbala* mulcent,
Mortem non mulcent cymbala, vado mori.

VIOLINISTA.

Vado mori, rupta non possum ludere *chorda*,
Corde nec abrupto vivere, vado mori.

GAMBISTA.

Vado mori, chorda Mors semper oberrat eadem
Est auditori nausea, vado mori.

VIOLONCELLISTA.

Vado mori, resona mea *pandurella* trophæa,
Augebo cœli cantica, vado mori.

VIOLONISTA.

Vado mori, perrumpe tuum *pandura tri-um-phum*
Ludens illudens ter-la-ra! vado mori.

CORNICEN.

Vado mori, plenis inflavi *cornua* buccis
Nunc mea suspendo *cornua*: vado mori.

BUCCINATOR.

Vado mori, binas cava buccina *clangit* in aures,
Ut sistar coram judice, vado mori.

FAGOTISTA.

Vado mori, vultu consuevi flare rubenti,
Nunc efflans animam palleo, vado mori.

HAUTBOISTA.

Vado mori, careo spiramine, nescio flare;
Mors mea constrinxit guttura, vado mori.

TUBICEN.

Vado mori, stertam, donec clangore *tubarum*
Excitere tumuli fornice, vado mori.

TYMPANISTA.

Vado mori, resonum date tympana *pulsa-tu-multum*,
Sic ego cum sonitu transeo, vado mori (1).

---

(1) VADO MORI, *sive via omnis carnis, Morte duce, mortalibus in processione mortuorum monstrata. Authore* ANTONIO STEINHAVERO. *Argentorati*, *typis Melchioris Pauschingeri*, 1731, p. 22-24.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Le Chantre, Chanoine ou Chapelain de la Danse des Morts.

Les noms de *chantre*, de *chanoine* et de *chapelain* ont été souvent pris dans une commune acception; quelquefois aussi ils ont été distingués de manière à indiquer différentes charges ou emplois.

On lit dans Guillaume du Peyrat, que la chapelle de plain-chant du temps de Catherine de Médicis était composée « d'un maître et de douze *chantres* ou *chapelains*, aux gages de sept vingt livres chacun, d'un » clerc de chapelle à soixante livres de gages par an. Les chantres ou chapelains chantaient tous les » jours à la suite de la cour les heures canoniales ou réglées, reçues au nombre de sept en l'église chré- » tienne, suivant le verset du psalmiste : *Septies in die laudem dixi tibi*, fort à propos à cause des sept dons » du Saint-Esprit, et pour les mystères du nombre septénaire. Entre lesquelles heures canoniales les ma- » tines, y compris les laudes, tiennent le premier rang. » Et à un autre endroit on lit encore dans le même auteur : « Nous apprenons de Tureturetus (in libro singulari de capellis et capellanis Regum, fol. 75.), » chapelain de Philippe IV, roy d'Espagne, qu'en la chapelle du roy d'Espagne, de mesme sont distes les » hautes messes par ses chapelains; à sçauoir, chapelains de l'autel ou chantres, et les basses messes en » son oratoire par ses chapelains, qualifiez *chapelains d'honneur* ou *du banc* (1), qui sont les plus estimés » entre les officiers ecclésiastiques du roy. » A la cour des rois de France, avant la révolution de 1789, tous les officiers ecclésiastiques étaient divisés en trois ordres, dont chacun reconnaissait un chef immédiat. Dans le premier ordre étaient les aumôniers du roi servant par quartier, dans le second les chapelains ordinaires, les huit chapelains, les huit clercs, le clerc de chapelle ordinaire, le sacristain, les deux sommiers. Quant au troisième ordre placé sous la direction immédiate du maître de chapelle, il comprenait : premièrement, les officiers de la chapelle des grandes messes, lesquels devaient servir à l'autel aux grandes fêtes; secondement, le corps de musique de la chapelle, composé d'un grand nombre de musiciens, et, comme on disait alors, de *symphonistes*. L'usage d'avoir une chapelle bien montée et des chapelains pour dire la messe ou les prières de chaque jour, ne fut point une prérogative de la royauté, car on voit, dès le xe siècle, de grands seigneurs déployer le même faste religieux dans leurs propres résidences. Il n'y eut pas jusqu'aux simples particuliers qui ne voulussent avoir des chapelains. On donnait jadis la qualification de *principaux chapelains* aux chanoines de la sainte Chapelle de Paris. Quant au nom de *chanoine*, c'est un mot qu'on dérive du grec κανων, qui signifie *règle*. D'après l'opinion la plus commune, ce fut sous les règnes de Pepin et de Charlemagne que l'on commença de donner ce nom au clergé des églises épiscopales. Dans ces temps-là, les chanoines mangeaient à une même table et demeuraient dans un même cloître sous la direction de l'évêque. Le sens du mot s'est peu à peu modifié, et quoique le clergé des cathédrales ait cessé depuis longtemps de vivre en commun, cependant le nom de *chanoine* est resté aux ecclésiastiques revêtus de canonicats. Avant la révolution, il y avait des églises dont les chanoines étaient obligés de faire preuve de noblesse. Mais l'on pouvait aussi posséder un canonicat sans avoir embrassé les ordres, surtout lorsqu'on était de noble lignée. Néanmoins les laïques qui n'étaient reçus que par honneur et par privilége dans quelque chapitre de chanoines n'avaient pas ordinairement *voix au chapitre* et n'étaient point *prébendés*, c'est-à-dire n'avaient point droit au revenu temporel du canonicat. Les chanoines étaient obligés de résider dans le lieu où se trouvait leur église, et d'y chanter l'office divin aux heures réglées. Du reste, leurs fonctions n'avaient rien de pénible, et ils ont souvent trouvé moyen de se les rendre tout à fait douces et commodes. Au siècle de Louis XIV, d'après Boileau :

---

(1) *Cappellani da banco*. Ainsi nommés parce que dans les grandes cérémonies, où paraissait le roi, ils pouvaient s'asseoir sous les tapisseries royales, tandis que les autres chapelains chantaient tous debout.



Ces pieux fainéants faisaient chanter matines,
Veillaient à bien dîner, et laissaient en leur lieu
A des chantres gagés le soin de prier Dieu.

Mais les chanoines étaient beaucoup moins indolents lorsqu'ils songeaient à se divertir. Comme les églises, les monastères et les maisons épiscopales participèrent pendant longtemps, par toutes sortes de fêtes burlesques, à ce que l'on était convenu d'appeler la *liberté* de décembre, les chanoines en profitaient eux-mêmes, et n'étaient pas les derniers à se signaler dans ces réjouissances. A Lisieux, le soir de la Saint-Ursin, ils faisaient une cavalcade en habits grotesques, avec des tambours et des hautbois. A Noyon, en 1416, un chanoine de la cathédrale exerçait les fonctions d'*évêque* des saints innocents. En d'autres temps de l'année, par exemple le jour de Pâques, comme à Besançon, les chanoines exécutaient, en chantant, une sorte de branle sacerdotal, qu'on trouve désigné dans les manuscrits sous le nom de *bergeretta*, et pour lequel on croit qu'il existait quatre différents airs ou chansons (1). Dans plusieurs diocèses de France, on observa pendant longtemps des coutumes analogues. Les chanoines et les chapelains des églises canoniales dansaient ensemble en rond dans les cloîtres et dans les églises mêmes, lorsque le mauvais temps ne permettait pas de danser sur le parterre ou gazon des cloîtres. Il en résultait, assure-t-on, un spectacle des plus plaisants et des plus risibles. Le concile général de Vienne et celui de Bâle proscrivirent ces divertissements sacerdotaux ; mais l'ancienneté de cet usage le fit maintenir dans beaucoup d'églises, sinon intégralement, du moins en partie. En plusieurs endroits, notamment à Besançon, les chanoines se consolèrent d'être privés du plaisir de la danse en se livrant à celui de la bonne chère. Ils régalaient leurs collègues et subordonnés, et, pendant les fêtes de Noël, de Pâques, de la Pentecôte et de saint Jean l'Évangéliste, ils donnaient à dîner au maître de musique et aux huit enfants de chœur. En ces mêmes jours, les dignités et chanoines donnaient aussi à dîner aux chapelains, qu'on appelait *familiers*, et aux musiciens. Ces festins, ces galas ecclésiastiques, tirent leur origine d'une coutume fort ancienne et de la vie commune observée autrefois dans les chapitres. On lit dans la vie de saint Ulrich, évêque d'Augsbourg au xe siècle, qu'au jour de Pâques il invitait ses chanoines à dîner, qu'il leur servait de la chair d'un agneau et des morceaux de lard qui avaient été bénits à l'autel pendant la messe, qu'il passait le temps de ce repas dans une sainte joie, et qu'à l'heure marquée une grande troupe de symphonistes venaient dans la salle où ils exécutaient différents airs de musique. Je terminerai ce qui concerne ces singuliers usages en rapportant le trait original d'un chanoine diacre d'Evreux, nommé Bouteille, qui vivait vers l'an 1270. Celui-ci avait fondé un obit le 28 avril, jour où commençait la fête connue sous le nom de *Procession noire* d'Évreux. A cet obit était attachée une forte rétribution pour les chanoines, hauts vicaires, chapelains, clercs, enfants de chœur, etc. Mais le fondateur avait exigé que l'on étendît sur le pavé, au milieu du chœur, un drap mortuaire aux quatre coins duquel on mettrait quatre bouteilles pleines de vin et une cinquième au milieu, le tout au profit des chantres qui auraient assisté à ce service.

En allemand, les chanoines se nomment *Stifts* ou *Domherren*, ou bien encore *Chorherren*, littéralement *seigneurs* ou *maîtres* du chœur, parce que c'est dans le chœur qu'ils se rassemblent pour dire ou chanter leurs prières.

Dans les chapitres, on désignait autrefois par le nom de *chantre* des cathédrales et collégiales, ou *grand chantre*, un chanoine revêtu d'un office ou bénéfice, qui le rendait ordinairement un des premiers dignitaires du chapitre, et qui lui affectait l'intendance du chœur. On le surnommait grand chantre et quelquefois *primicier*, pour le distinguer des simples chantres et surtout des choristes à gages. Le grand chantre portait dans les fêtes solennelles la chape et le bâton cantoral (2). Il donnait le ton aux autres

(1) Dans la première partie de cet ouvrage, j'ai donné, p. 70, en note, le premier couplet de l'une de ces chansons : c'est celui que nous a fait connaître l'auteur d'une *Lettre dans le Mercure de France du mois de septembre* 1742. Cette lettre a été réimprimée par Leber, *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, IX, p. 420 et suiv.

(2) Ce bâton était figuré dans ses armes pour marque de sa dignité.



chantres en commençant les psaumes et les antiennes (1), comme fait en Allemagne celui qu'on appelle *Vorsanger*. Il était d'ailleurs obligé à la résidence, et ne pouvait se dispenser d'assister au chœur dont la police lui était dévolue. Dans les actes latins, les chantres sont nommés *cantores*, *præcentores*, *choraules*. Le neuvième canon d'un concile de Cologne leur donne le titre de *chorévêques*, parce qu'ils étaient les évêques ou les intendants du chœur. On pense que l'office de chantre existait dans les églises chrétiennes dès le IVe siècle. A partir du pontificat de saint Grégoire, des écoles furent créées en divers lieux pour perfectionner le chant ecclésiastique et pour donner de bons chanteurs à l'Eglise; la plus célèbre fut celle de Rome. Les chantres sortis de cette école instruisirent ceux de la Gaule et de la Germanie. Ces derniers, d'après le témoignage des historiens, avaient des voix très rudes, très criardes et très difficiles à assouplir (2). Cependant ils se figuraient qu'ils savaient bien chanter, et ne se soumettaient qu'avec peine aux ordres des souverains qui leur enjoignaient d'observer les règles de la musique grégorienne (3). Sous le règne de Charlemagne, une grande contestation s'éleva entre les chantres français et ceux du pape, les premiers voulant être supérieurs aux seconds, et ceux-ci, en revanche, prétendant être les maîtres. Charlemagne se fit juge de cette contestation, et dans une espèce d'apologue où il laissait clairement entrevoir sa pensée, tout en évitant de blesser trop profondément l'amour-propre de ses chantres, il donna gain de cause aux Romains (4). On a toujours reproché aux chantres, chanoines et chapelains, d'être fiers et arrogants, de pousser très loin la morgue et l'insolence. Guillaume du Peyrat rapporte quelques traits prouvant que ce reproche était souvent fondé (5). On sait comment Boileau, dans son *Lutrin*, a conçu et tracé le

(1) Dans certains cas, il exécutait au chœur des salutations qui ressemblaient à une danse grave et antique. Cela s'appelait *baller*. Ainsi, par exemple, on disait : « Le grand chantre *ballera* au premier psaume. »

(2) « Le chant de toutes les églises des Gaules, avant la pre- » mière race de nos roys, et même sous leur règne, étoit fort rude » et désagréable à l'oreille. » (*Hist. ecclés. de la cour, ou les Antiquités et recherches de la chapelle et oratoire du roy de France, depuis Clovis I jusqu'à notre temps*, par Guillaume du Peyrat. Paris, 1645, in-fol.)

(3) « Une plus parfaite science de chanter fut répandue par » toute la France, à la prière de Pepin, par les chanteurs du » Pape. » (Du Peyrat, *loc. cit.*, p. 150.) Quelque temps après, Charlemagne envoya des clercs à Rome pour y recueillir les vrais préceptes du chant grégorien qu'il désirait introduire en France dans toute sa pureté. « Carolus rex offensus dissonantia ecclesiastici » cantus inter Romanos et Gallos, et judicans justius esse de puro » fonte quam de turbato rivo bibere, duos clericos Romam misit, » ut authenticum cantum a Romanis discerent, et Gallos docerent. » (*Sigiberti chron.*, ad. ann. 774.) Il pria même, dans la suite, le pape Adrien de lui envoyer deux de ses chantres les plus fameux, Théodore et Benoît, et quand il les eut obtenus, il ordonna que l'un irait à Metz et l'autre à Soissons, pour y fonder des écoles de musique. La venue de ces chantres italiens et la fondation de ces deux écoles déplurent beaucoup aux Français.

(4) « Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ Pascham cum Domino apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a S. Gregorio papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Dominum regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini regis Caroli valde exprobrabant cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii præferebant rusticitati eorum; et cum altercatio de neutra parte finiret, ait Dominus piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palam quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Dominus rex Carolus : Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. » (*Vita Caroli Magni per monachum Engolismens.*, ap. Du Chesne, *Scriptores hist. Francor.*, t. II, p. 75.)

(5) Cet auteur prétend que les chapelains de Charlemagne avaient, en général, le défaut d'être orgueilleux à l'excès. Celui, dit-il, que l'on dépeint, d'après le témoignage du moine de Saint-Gall, comme ayant été audacieux et superbe entre tous, poussa un jour la témérité jusqu'à faire une demande insultante et dérisoire à Notker le Bègue, parent de Charlemagne. Un entretien que ce dernier avait eu avec le grand monarque ayant excité la jalousie du chapelain, ce chapelain, le trouvant dans l'église de Saint-Gall, appuyé sur son psautier, lui adressa ces paroles : « Nous » sçavons que tu es le plus docte homme du monde, que tu sais » par études toutes sortes de sciences, et par ta bonne vie et par » méditation ordinaire tu as révélation de tous les secrets célestes; » c'est pourquoy nous désirons apprendre de toy si tu le sais à » quoy Dieu s'employe, et ce qu'il fait maintenant au ciel. Ce saint » personnage lui répondit sur-le-champ : Oy (oui), je le sçay et le » sçay très bien : car il fait maintenant la même chose qu'il a » toujours faite, et laquelle il fera ressentir en bref à toy-même. Il » élève les âmes humbles et abbaisse les superbes. » Réponse, ajoute du Peyrat, qui ne fut point faite par esprit de vengeance, mais par esprit de prophétie; car peu de temps après le chapelain, ayant fait une chute de cheval, et s'étant cassé la cuisse, ne put obtenir sa guérison qu'après avoir demandé pardon à Notker et avoir imploré l'assistance du saint homme qu'il avait offensé. Guillaume du Peyrat cite encore comme un type d'orgueil un ecclésiastique de la chapelle de Catherine de Médicis. Celui-ci, qui se nommait Philibert de Lorme, eut maille à partir avec Ronsard, en sorte que l'*Homère des Français*, comme l'appelle du Peyrat, fit contre lui une satire intitulée : *La truelle crossée*, parce que cet abbé avait été maçon.

caractère d'un chantre. Dans le *Doten Dantz mit figuren clage und antwort,* le spectre, parlant au cha se sert des expressions suivantes : O toi, chanoine orgueilleux! (*Du Stolzer Domherr!*) Indépendamm la fierté, on reprochait encore à cette classe d'ecclésiastiques sa mollesse, sa nonchalance, son dévot réisme. De là le dicton : *Mener une vie de chanoine,* pour dire mener une vie douce et tranquille. En chantres gagés passaient pour fréquenter trop assidûment les vignes du Seigneur, d'où résulta un dicton : *Boire comme un chantre,* qui fut l'équivalent de : *Boire comme un templier, boire comme un* ro

Dans la vieille Danse allemande que j'ai citée plus haut, le Domherr (*der Domherr*), qui est dis d'avec le chapelain (*der Kappellan*), dont la figure se rencontre un peu après la sienne (voy. pl. fig. 44 et 46), se montre couvert de son aumusse à oreilles, et tenant à la main un livre d'heur squelette s'avance vers lui en pinçant de la harpe comme pour accompagner le chant du chanoine. la Danse xylographique du xv[e] siècle, tirée du manuscrit de Heidelberg, et publiée par Massma saint personnage affecte de prendre une attitude pieuse et pleine de componction ; il joint les ma semble attentif au son de l'instrument dont joue le squelette (voy. pl. XIII, fig. 83). Cet instrumen le texte désigne sous le nom de *pfeife*, est, dans l'image xylographique dont j'ai donné la reproductio corne ou cornet que le squelette embouche. La Danse du Grand-Bâle et celle du Petit-Bâle n'attr point ici d'instrument au spectre, quoique le texte fasse positivement mention du *pfeife.* Dans le Petit le squelette n'est remarquable que par le reptile qui lui passe autour du cou. Dans Mérian (Danse du tière des dominicains), il a cela de particulier, que l'artiste l'a représenté, non pas avec une tête de mais avec un visage humain dont on distingue parfaitement les traits. Le chanoine qu'il prend par la en gambadant ne paraît pas très effrayé. Les quatrains de la Danse du cimetière des dominicains g par Mérian et ceux de la Danse du Petit-Bâle et des manuscrits cités par Massmann présentent le sens ; mais l'idiome et l'orthographe diffèrent. Voici la traduction libre en vers français qui en a été d dans l'édition de Birmann et fils, en 1830 :

La Mort au Chanoine.

Des sons harmonieux son oreille nourrie
Espère encor goûter d'agréables accords ;
Mais de mon sifflet entend les sons discords (1) :
Ce sera désormais ta seule mélodie.

Réponse du Chanoine.

Jour et nuit de mes chants la grave mélodie
Remplissait le saint lieu du nom du Roi des rois ;
La Mort va terminer mes chants avec ma vie,
Et son aigre sifflet déjà couvre ma voix (2).

Dans les *Simulachres* d'Holbein, le squelette montre au chanoine une horloge de sable. Derrière est un officier qui tient un oiseau de proie ; un fou ou la Folie l'accompagne. On a joint à cette gravu double texte que voici :

Tu vas au chœur dire tes heures,
Priant Dieu pour toy et ton proche.
Mais il faut ores que tu meures.
Voy tu pas l'heure qui approche ?

---

(1) « So merket auf ! Der *Pfeiffen Schal,* » etc.

(2) Voici le texte allemand de ces quatrains d'après la plus ancienne leçon :

Der Tôt.

Her chorphaf, hânt ir gesungen vor
Süezen sanc in iurem chôr,
So merkt ûf miner phîfen schal,
Verkündet iu des tôdes val.

Der Chorherre.

Ich bin als ein chôrherre fri
Gesungen manec liepliche melodî.
Des Todes phife stêt dem niht gelich
Sie hat sô sêre erschrecket mich.

La version du ms. de Heidelberg H[1] (1443-47) met :

Canonicus.

In choras cantavi melodias quas adamavi,
Discrepat iste sonus et mortis fistule tonus

Tu petis ecce chorum pompa comitanti frequenti ;
Mox age, dic horas voce precante tuas.
Nam te fata vocant, illa morieris in hora,
Quæ tibi fert tristem non revocanda diem.

N'oublions pas de dire que le même personnage est aussi dans la Danse Macabre et dans quelques autres Danses plus modernes. Dans la Danse Macabre il essuie les sarcasmes du squelette, qui se moque très irrévérencieusement du *chanoine prébendé*. Ce pauvre chanoine se retire de la scène du monde, en disant :

Que ferai-je de tous ces biens
Que j'ay moissonnez dans l'église?

CHAPITRE CINQUIÈME.

Les Instruments de musique des Danses des Morts.

J'ai déjà fait pressentir l'importance et l'intérêt qui s'attachent aux Danses des Morts par rapport à l'histoire des instruments de musique. En effet, malgré l'imperfection évidente du dessin dans les anciennes représentations de ces Danses, imperfection qui rend certains points douteux, on peut néanmoins se faire une idée assez exacte, d'après les figures qu'elles contiennent, des principales formes assignées à un grand nombre d'instruments dans les xive, xve, xvie et xviie siècles. La plupart de ces instruments datent d'une époque très reculée, et furent d'un usage général au moyen âge. Or, si l'on considère la rareté des monuments figurés qui déterminent d'une manière authentique et suffisamment intelligible la nature et les éléments de la musique instrumentale pendant cette période, on reconnaîtra la valeur et l'utilité des renseignements que nous fournissent à cet égard les images des rondes funèbres, quoique ces renseignements, à vrai dire, ne nous amènent pas sous tous les rapports à une certitude complète. Mais cette certitude, doit-on se flatter de l'acquérir en un pareil sujet? Je ne le pense pas. Les musiciens les plus instruits, les archéologues les plus exercés, n'ont pu triompher jusqu'à ce jour des difficultés sans nombre que présente l'histoire des instruments en général, et plus particulièrement celle des instruments du moyen âge. Ce sujet, par l'immense quantité d'objets qu'il embrasse, par la variété d'aspects et les changements de signification que l'influence des temps y a introduits, engendre de lui-même la confusion et oppose aux efforts les mieux dirigés des obstacles qui semblent au premier abord presque insurmontables. Cependant, quelque embrouillée qu'elle soit, on parviendrait à force de patience, et après de longues études, à éclaircir cette matière, si l'on n'était à chaque instant détourné de la bonne voie par les indications mensongères ou contradictoires des documents que l'on consulte. Au nombre des causes qui ont contribué à rendre ces documents extrêmement suspects sous le rapport de l'exactitude et de la véracité, il faut signaler la légèreté des écrivains, et surtout des poëtes, aussi bien que la négligence des peintres, des sculpteurs et des statuaires. C'est pourtant à eux que s'adressent d'ordinaire ceux qui veulent plonger leurs regards dans le passé pour en connaître les mœurs et les usages. Le peu qu'on a tracé de l'histoire des instruments est en partie basé sur les indications qu'ils ont fournies. Les hommes spéciaux, les théoriciens et les savants qui étudiaient mathématiquement l'art des sons, tout occupés qu'ils étaient de musique spéculative, ne nous ont presque rien transmis sur ce point intéressant de la musique pratique. Quant aux musiciens de profession, aux exécutants, qui auraient pu le mieux nous faire connaître la nature des agents dont ils se servaient pour interpréter les œuvres instrumentales, ils paraissent avoir été étrangers à la coutume d'écrire des traités ou des monographies analogues à ceux que nos artistes exécutants ont publiés et publient encore chaque jour. On chercherait donc à peu près vainement dans la littérature de l'antiquité, du moins dans ce que nous en connaissons, des ouvrages exclusivement consacrés à la description et à la pratique des

instruments chez les peuples païens. On ne serait pas plus heureux si l'on fouillait les annales des premiers siècles de notre ère ; enfin, la même stérilité s'est rencontrée jusqu'à présent dans le moyen âge (1), malgré le nombre assez considérable d'érudits qui s'y mêlaient d'écrire sur des matières musicales. Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle que l'on découvre enfin quelques livres traitant spécialement et scientifiquement des formes, des propriétés et de l'emploi de plusieurs sortes d'instruments depuis longtemps connus, mais qui jusque-là n'avaient été que nommés ou décrits succinctement dans des ouvrages de tout genre. Les personnes qui ont des connaissances bibliographiques devineront sur-le-champ que je veux parler ici du petit traité de Sébastien Virdung, imprimé à Strasbourg en 1511, de celui de Martin Agricola, publié à Vittenberg en 1519, avec des figures d'instruments et des explications en vers, puis encore d'un autre traité non moins rare et non moins précieux, composé par Ottomarus Luscinius, dont le véritable nom en allemand était Nachtigall (Rossignol). Ce dernier traité, intitulé *Musurgia*, fut aussi imprimé à Strasbourg en 1536 (2).

Quelque intéressantes que soient ces deux productions, elles laissent encore beaucoup à désirer pour l'intelligence des instruments du moyen âge, car on y doit signaler nombre de lacunes et d'omissions. L'*Organographia* de Michel Prætorius, laquelle forme le tome second de la vaste encyclopédie musicale que ce théoricien a publiée sous le titre de *Syntagma musicum* (3), est infiniment plus complète et plus riche en dessins d'instruments ; mais on observera que l'auteur vivait à une époque déjà très éloignée de celle où l'on veut se reporter ; si bien que les renseignements qu'il nous fournit sur les anciens instruments n'ont plus le cachet de certitude et d'authenticité que le travail d'un contemporain n'eût point manqué de leur imprimer. De tous les écrivains qui ont traité des antiquités de l'art, Prætorius passe, à juste titre, pour avoir été l'un des plus exacts ; et cependant que de choses il nous laisse ignorer que d'anciens documents nous révèlent ! Nous ne saurions pas encore les noms d'une foule d'instruments employés par les ménestrels et les jongleurs, si des passages de romans, de fabliaux et d'autres pièces, en vers ou en prose, ne les avaient fait connaître. Nous ne serions pas mieux renseignés sur les formes données aux instruments de cette époque, si nous n'en avions trouvé des représentations dans les vignettes des vieux manuscrits, dans les gravures des anciens imprimés, dans les sujets des peintures murales, dans les détails d'ornementation des édifices religieux, dans les compositions des vitraux d'église, et enfin dans les tableaux placés à l'intérieur des temples et des couvents. Malheureusement ces témoignages n'ont pu fournir que des données incomplètes et souvent même de simples conjectures. Le vague et l'incertitude qu'ils laissent dans l'esprit autorisent les interprétations les plus contradictoires, et l'on peut penser que, parmi les suppositions auxquelles ils ont donné lieu, les erreurs ne manquent pas : il en devait être ainsi. Ces témoignages n'émanaient pas d'hommes compétents et intéressés par leur profession ou par la nature de leurs études à se montrer exacts et bien renseignés sur tout ce qui avait trait à l'art musical. Quelquefois même ils étaient donnés par des ignorants ou des indifférents. Cet inconvénient est inhérent, en général, aux sources qui proviennent de l'antiquité : voici pourquoi. Les poëtes, dans leurs citations, sont sujets à réunir et à confondre des choses qui n'ont aucun rap-

---

(1) Il faut dire pourtant que M. le baron de Reiffenberg, à Bruxelles, possède un manuscrit du XIIIe siècle, contenant le traité d'Alain de Lille, *De planctu naturæ*, avec des annotations ou gloses en flamand écrites par un contemporain, et que dans ce curieux document on trouve les instruments de l'époque décrits et commentés, ainsi que des dessins à la plume qui en donnent la figure et sont joints aux notes. (De Reiffenberg, *Le dimanche*, Bruxelles, 1834, in-12, t. II, p. 269.) Le ms. n° 171 de la bibliothèque de Gand contient aussi un petit traité des instruments à cordes remontant au moyen âge. Peut-être découvrira-t-on dans la suite plusieurs autres ouvrages du même genre, qui, s'ils ne sont pas précisément des monographies et des traités spéciaux, auront néanmoins du prix pour les recherches.

(2) *Musica gedutsch und ausgezogen durch*, Sebastianum Virdung, Priester von Amberg, etc. Strasbourg, 1511. — *Musica instrumentalis deudsch*, etc., von Martin Agricola. Wittemberg, 1519. — *Ottomari Luscinii Musurgia, seu Praxis musicæ*. Argentorati, apud Joannem Schottum, anno Christi 1536.

(3) *Mich. Prætorii syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum auctorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius deinque musicæ artis observatione collectum*, t. I, II, III, 1614-1618, in-4°. A la partie qui traite des instruments de musique est annexée une très riche collection de gravures représentant la plupart de ceux dont on faisait usage depuis la fin du XVe jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Quelques instruments encore plus anciens y sont également figurés.

port entre elles, ou bien à les présenter à une place et sous un point de vue qui en donnent une idée tout à fait fausse. De là des contre-sens inévitables. Tantôt, chez eux, ce n'est qu'une inadvertance passagère; tantôt c'est un manque de connaissances fondamentales dans la matière traitée; mais le plus souvent ce sont des concessions faites à la rime ou à l'harmonie du style. Comme on cherche dans les productions de la muse, non la précision scientifique, mais le brillant de l'inspiration, on ne relève ni ne blâme de telles inexactitudes. C'est un tort cependant, car elles ont dans la suite de fâcheux résultats. Il arrive une époque, en effet, où le livre, oublié des littérateurs, à cause de son ancienneté, mais à cause de cette ancienneté même recherché par les archéologues, devient dans l'opinion des érudits un titre précieux, un document historique. Un mot qu'on y remarque, parce qu'il se trouve amené et placé de telle sorte qu'il paraît avoir un sens conforme à l'opinion que l'on s'est faite *à priori*, acquiert la valeur d'un renseignement certain, d'un argument en règle, d'une preuve positive et incontestable. Et pourtant ce mot, que le poëte a pu mettre là au hasard et souvent à la place du terme propre qui lui manquait, signifie peut-être tout autre chose en réalité que ce qu'on veut y voir. Indépendamment des noms faussement appliqués à certains objets, il y a les anachronismes, et, indépendamment des anachronismes, les expressions figurées de la langue poétique, lesquelles peuvent donner lieu aux plus plaisantes méprises (1); il y a enfin les fautes et les étourderies des poëtes eux-mêmes, celles des copistes et des traducteurs (2), puis les variantes orthographiques (3) et mille autres causes d'erreurs qu'il serait trop long d'énumérer. Si un instrument se trouve mentionné dans un livre, il n'est pas dit pour cela que cet instrument ait été encore en usage dans le temps où le livre parut; et s'il n'est mentionné nulle part dans les écrivains d'une époque qui en citent d'autres, on ne saurait rien inférer de là contre son existence à l'époque même dont il s'agit. La même observation s'applique aux représentations plastiques, tant du paganisme que de la chrétienté. Il est vrai qu'au moyen âge, les artistes qui traitaient des sujets historiques, et même des sujets de l'antiquité, se conformaient généralement à l'esprit, aux mœurs et aux coutumes de leur époque, si bien qu'ils calquaient le passé sur le présent de la façon la plus naïvement grotesque (4). Mais on sait aussi qu'ils ont quelquefois reproduit,

(1) Je me figure quelque musicien des temps à venir, étudiant les antiquités de son art, et prenant au pied de la lettre certaines expressions consacrées de nos poëtes, par exemple, ces vers de Lamartine :

> Et, cédant sans combattre au souffle qui m'inspire,
> L'hymne de la raison s'élança de ma *lyre*.

Ou bien :

> Heureux le poëte insensible !
> Son *luth* n'est point baigné de pleurs.

Ou bien encore :

> Quelquefois seulement, quand mon âme oppressée,
> Sent en rhythmes nombreux déborder ma pensée,
> Au souffle inspirateur du soir dans les déserts,
> Ma *lyre* abandonnée exhale encor des vers.

S'il n'est suffisamment instruit, ces divers passages ne manqueront pas de lui faire supposer : 1° que les poëtes du XIXe siècle étaient de grands musiciens, et qu'à l'exemple des rapsodes de la Grèce et des ménestrels du moyen âge, ils chantaient leurs poëmes en s'accompagnant d'un instrument; 2° que le *luth* et la *lyre* leur étaient familiers; 3° que ces instruments étaient encore d'un usage général vers le milieu de XIXe siècle, puisqu'ils sont mentionnés par les poëtes de cette époque. Si le hasard veut, après cela, qu'il ait occasion d'examiner des images satiriques ou des monuments sérieux, tableaux, statues, dans lesquels l'artiste ait appliqué à un personnage des temps modernes les traditions iconologiques de l'antiquité; s'il voit, par exemple, un grand poëte tel que Goëthe, un grand musicien tel que Mozart, représenté tenant en main la *lyre*, il sera plus que jamais persuadé que la lyre était un instrument cher aux poëtes et aux musiciens du XIXe siècle, que cet instrument avait, même encore dans ces temps-là, la forme que lui donnaient les anciens Grecs. On va sans doute objecter qu'il faudrait être plus qu'un ignorant pour commettre de telles balourdises. Mon Dieu, qui nous dit que nos érudits, en interrogeant le passé, ne se soient pas exposés à en commettre tous les jours de semblables. Je pourrais citer des erreurs et des méprises échappées à des savants, d'ailleurs fort estimables, qui valent bien celles-là.

(2) Le fragment du psaume XCVII, que j'ai cité un peu plus loin, montrera jusqu'à quel point les variantes des traducteurs diffèrent entre elles et s'éloignent du texte original.

(3) « Ceux qui ont jeté les yeux sur nos anciens manuscrits, » dit Roquefort en parlant des manuscrits tracés dans la langue » romane, ont dû remarquer qu'aucun mot n'avait une orthogra- » phe fixe et déterminée. J'ai quelquefois compté, ajoute-t-il, » jusqu'à trente variantes orthographiques, et ces variantes se » trouvent dans le même ouvrage, souvent dans la même page, » si le mot y est répété plusieurs fois, et surtout si l'ouvrage est » écrit en vers. » (Roquefort, *Mémoire sur la nécessité d'un gloss. général de l'ancienne langue française.*) Le même auteur a recueilli trente et une formes différentes pour le seul mot *airagne*, *arache*, *erane* et *irantaigne*. Il arrive souvent que le nom d'un instrument de musique est complétement dénaturé par ces caprices de langage, en sorte qu'on est tenté d'appliquer ces différentes dénominations à des instruments différents.

(4) « On aura sans doute observé que les écrivains français du » XIIe et du XIIIe siècle ne pouvaient s'imaginer qu'il eût existé » d'autres lois, d'autres hommes, d'autres gouvernements, que » ceux sous lesquels ils vivaient. En rapportant les belles actions » des grands hommes de l'antiquité, ils leur prêtaient les habitudes, » les opinions et les erreurs de leur temps. De cette ignorance qui

d'après des types consacrés, certains objets dont on ne se servait plus de leur temps, mais dont on aimait à se souvenir. Néanmoins, dans les Danses des Morts, je ne les soupçonne pas de cet ingénieux archaïsme; les instruments qu'ils y ont représentés appartiennent évidemment, sous la forme qu'on leur voit, à l'art du moyen âge. Si ces dessins, relativement à la structure des instruments, ne corroborent pas toujours les témoignages des écrivains, c'est que, d'une part, les écrivains, et surtout les poëtes, sont fort vagues, fort inexacts dans leurs descriptions, et que, de l'autre, les peintres sont encore plus vagues et plus inexacts que les écrivains et les poëtes dans les figures qu'ils tracent des instruments. Je veux insister quelque peu sur cette observation, parce que je ne la crois pas sans utilité pour l'art musical, et en général pour tous les arts. N'est-il pas reconnu, en effet, que tous les arts et toutes les sciences se doivent un mutuel appui, un concours réciproque? ne leur appartient-il pas de se consolider, de se développer, de se perfectionner l'un par l'autre? Eh bien, cette condition serait-elle remplie si, dans les emprunts qu'ils se font, ils oubliaient de tenir compte des lois, des règles, des usages propres à chacun d'eux? Il est permis de répondre négativement. Sans doute les beaux-arts, notamment les arts plastiques, ne peuvent descendre à une imitation prosaïque et servile; ce n'est pas là non plus ce qu'on prétend exiger. On veut seulement qu'ils se renferment dans les limites du vrai et du possible, tout en revêtant la réalité des séduisantes couleurs de l'idéal; car s'ils donnaient toujours une idée fausse des choses dont ils sont appelés à conserver le souvenir, quel parti en tirerait-on pour la science et pour l'histoire? Il y a bien des questions que l'on n'eût point agitées en vain, bien des points que l'on eût facilement éclaircis, si l'on eût trouvé dans les œuvres des artistes, dans les monuments figurés des différents âges du monde, une fidélité de reproduction et un degré d'authenticité capables de lever tous les doutes. Mais, au lieu de cela, c'est toujours en hésitant que l'on y a recours, tant ils semblent porter le cachet du mensonge ou de l'inexpérience. De tout temps, les peintres, les sculpteurs et les statuaires ont mis une extrême négligence à *finir* ou même à esquisser les objets servant d'accessoires ou d'attributs aux figures principales de leurs compositions, quand ces objets ont un usage qui leur est à peu près inconnu et proviennent d'une source artistique étrangère à celle où ils ont coutume de puiser habituellement. C'est pourquoi, lorsqu'il leur arrive de représenter un instrument de musique, il est rare que la figure de cet instrument, dans sa forme générale comme dans le moindre détail de ses parties, ne soit pas remplie d'inexactitudes. S'agit-il d'un instrument à cordes? il sera représenté avec un nombre de cordes qui n'est point celui que comporte son espèce; tantôt il aura plus de cordes qu'il n'en faut, tantôt il en aura moins. Des erreurs du même genre seront commises dans les figures d'instruments à vent pour les trous, les clefs et autres accessoires, s'il y en a. Rarement on placera ces derniers comme ils doivent être placés; rarement on en mettra le nombre nécessaire, un ici, un là, comme tombe le coup de crayon ou le coup de pinceau. Enfin l'oubli de plusieurs autres détails, peu essentiels en apparence, très importants en réalité, et surtout le manque de précision des contours du dessin dans la reproduction de certaines parties caractéristiques de l'instrument, par exemple de l'embouchure, empêcheront de reconnaître à quelle classe ou du moins à quelle famille appartient cet instrument. Que faire pour obvier à de pareils inconvénients, pour prévenir de telles erreurs? Exigera-t-on du peintre qu'il soit musicien? Non, sans doute, car on n'exige pas de lui qu'il soit soldat lorsqu'il peint des uniformes et trace des batailles, ou bien naturaliste, lorsqu'il copie des fleurs, des animaux, des oiseaux ou des arbres dans un paysage. Ce qu'on peut raisonnablement lui demander, c'est qu'il ne fasse pas tout cela de tête et sans avoir de bons modèles. C'est, en outre, qu'il s'applique à rendre exactement ce qu'il voit, et qu'il n'hésite pas à recourir aux hommes spéciaux quand il craindra de se tromper sur des points qui échappent à sa compétence; c'est enfin qu'il consulte des ouvrages destinés à l'éclairer sur le sujet qu'il traite et sur la nature de tous les

» avait fait négliger les anciens auteurs, on vit sortir cette foule » d'anachronismes qui blessent tout à la fois l'histoire et le costume. » Alexandre, vêtu d'un surcot, a un connétable, des barons et des » pairs. Les funérailles de Jules César se font avec une croix, de » l'eau bénite et des religieux. Le même oubli des convenances » existait dans les cloîtres : la Vierge *dansait aux chansons et relevoit sa cotte.* » (Roquefort, *De la poésie franç. dans les* XII[e] et XIII[e] *siècles*, p. 274.)



objets qui devront en faire partie (1). De cette manière il évitera ces grossiers anachronismes, ces bévues ridicules qui ne sont pas remarquées du vulgaire, mais qui frappent du premier coup les gens instruits (2). La musique d'ailleurs n'est pas seule intéressée dans la question; d'autres arts, d'autres sciences, ne gagneraient pas moins à une reproduction exacte des objets que le pinceau, le ciseau ou le burin leur empruntent. En effet, pour retracer l'histoire de leur origine et de leur progrès, ou pour la reconstituer si elle vient à se perdre, le témoignage des monuments figurés sera peut-être le seul que l'on pourra invoquer un jour. Si donc ce témoignage manque de précision ou de véracité, toutes les notions dont il aura été la base seront incertaines ou fausses.

Développées plus amplement, les considérations qui précèdent pourraient fournir la matière d'un mémoire dont il serait facile d'augmenter l'intérêt en citant les cas nombreux où la légèreté, l'insouciance, l'inexactitude et quelquefois le défaut d'instruction des peintres, des sculpteurs, des statuaires, des graveurs, des poëtes et des écrivains, ont été préjudiciables aux sciences et aux arts. Je pense que ce sujet n'est pas indigne de fixer l'attention des hommes éclairés, principalement de ceux qui composent l'illustre aréopage dont les doctes arrêts ont tant de poids dans tout l'univers. C'est aux hommes éminents de l'Institut de France qu'il appartiendrait de traiter cette question et de la résoudre; c'est à eux qu'il conviendrait de prendre les mesures nécessaires pour ramener la peinture et les arts plastiques à un degré de certitude et de crédibilité capable de sauvegarder les intérêts de l'histoire sans toutefois porter atteinte au principe d'indépendance dont on ne saurait les priver sans méconnaître les droits du génie. Il est un dicton que j'ose à peine citer tant il est vulgaire, à savoir, que *le soleil luit pour tout le monde :* pourquoi le soleil de la vérité ne pénétrerait-il pas de ses rayons toutes les productions des artistes? Les ingénieux mensonges d'une fiction ne peuvent être compris eux-mêmes que comme des vérités relatives.

J'ai dit plus haut qu'on ne devait point s'en rapporter aveuglément aux témoignages des poëtes en ce qui concerne l'histoire de l'art musical. Cependant les poëtes du moyen âge ont, sur leurs devanciers et sur leurs successeurs, cet avantage qu'ils possédaient presque tous des connaissances en musique, au moins celles qu'il était possible d'acquérir de leur temps. Comme trouvères ou troubadours, et comme ménestrels

(1) Qu'on ne dise pas que le soin minutieux apporté pour les plus petits détails dans le choix des modèles et dans la direction des études préparatoires soit indigne des préoccupations d'un grand artiste. J'ai moi-même acquis la certitude que nos plus grands maîtres se donnaient une peine infinie pour se procurer des modèles exacts et authentiques des moindres objets qui devaient figurer dans leurs tableaux. J'en connais qui ont fait venir de très loin des costumes et des instruments de musique étrangers, afin de les imiter plus fidèlement. D'autres artistes, en revanche, se contentent du petit musée de bric-à-brac qui orne les murs de leur atelier. C'est là qu'on voit suspendus à des clous ou posés sur des rayons mille objets fanés ou mutilés, ou plutôt mille débris d'objets dont l'homme le plus instruit, l'archéologue le plus perspicace éprouve de la difficulté à deviner l'origine et l'usage. Avez-vous besoin d'un instrument de musique pour mettre dans les mains d'un soupirant d'amour tel que don Juan ou le comte Almaviva, décrochez ce luth, cette guitare ou cette mandoline. Le pauvre instrument n'a, je crois, que deux ou trois cordes qui pendent des chevilles à terre : *De ses grandeurs passées, voilà ce qui lui reste.* Mais, qu'importe ? on y figurera le nombre de cordes que l'on voudra ; à la rigueur, on n'en mettra pas du tout, car une corde de plus ou de moins n'empêchera pas don Juan ou Almaviva de gagner le cœur de sa belle.

(2) On ne doit pas oublier qu'il est des instruments de musique revêtus d'un caractère symbolique ou allégorique dont il faut tenir compte lorsqu'on rappelle les traditions qui leur ont fait attribuer ce caractère. Ces instruments, dans ces sortes de cas, ne peuvent s'employer indifféremment l'un pour l'autre, du moins de nos jours, car les artistes du moyen âge, aussi bien que les beaux esprits faiseurs d'emblèmes du XVII[e] siècle, se donnaient pleine et entière liberté à cet égard. Au nombre des instruments dont je parle, sont la lyre et la harpe. La lyre, on le sait, fut l'instrument favori du paganisme et l'un des attributs d'Apollon. La harpe, placée entre les mains du roi David et employée dans les concerts des bienheureux, fut particulièrement chère aux chrétiens. Faites l'échange de ces instruments en représentant les personnages que je viens de citer : donnez aujourd'hui la harpe bardique au dieu Apollon, la lyre grecque au roi David, vous blesserez la vraisemblance sous deux points de vue différents. D'abord, vous méconnaîtrez les usages artistiques de chaque époque et de chaque nation par rapport à la nature même des instruments; ensuite vous porterez atteinte aux croyances et aux traditions symboliques de chaque culte. Si, dans l'origine, les chrétiens se servirent de la lyre, il fut un temps où cet instrument, comme tout ce qui venait du paganisme, leur fut tellement en horreur, que la représentation du roi David avec une lyre eût passé pour une profanation. Nous avons vu ailleurs que le sermonaire Abraham à Sancta-Clara déclarait que la lyre était l'instrument favori du diable. Je choisis un autre exemple. Mettez dans les mains d'Apollon une lyre à *roue* (*lyra mendicorum*, vielle), et faites-lui tourner la manivelle, cela sera très plaisant; donnez-lui un petit orgue portatif comme à sainte Cécile, et l'on ne manquera pas de vous citer le fameux tableau du *Sacrifice d'Abraham*, où l'arme à feu de nos fantassins intervient d'une façon si comique et si facétieuse.

ou jongleurs, ils cultivaient eux-mêmes la musique plastique ou se trouvaient journellement en rapport avec des gens qui faisaient profession de la cultiver. Les richesses instrumentales de leur époque devaient leur être parfaitement connues, et les noms des instruments ne pouvaient s'effacer de leur mémoire. Ce sont donc des fragments de leurs ouvrages qui ont fourni jusqu'à ce jour les matériaux dont on s'est servi pour dresser la liste, plus ou moins complète, des instruments employés pendant la période dont il s'agit. De Laborde, Forkel, Roquefort, Bottée de Toulmon et quelques autres, en traitant ce sujet, s'appuient sur l'autorité des poëtes, et empruntent à des pièces de vers, la plupart tirées des manuscrits, divers passages contenant des noms d'instruments de musique. Se souciant peu, toutefois, de faire de grandes recherches, ils se sont presque tous copiés et recopiés les uns les autres. Rarement ils ont ajouté aux citations de leurs prédécesseurs des citations nouvelles. Je vais tâcher de rendre mon travail plus neuf et plus complet. Aux passages que l'on a coutume de rapporter, et dont je veux profiter également, par exemple celui de Guillaume de Machault qui offre des indications vraiment précieuses, je joindrai de nouveaux matériaux que j'ai réunis après beaucoup de temps et de recherches, et qui, je l'espère, m'aideront à compléter, autant que possible, les données recueillies jusqu'à ce jour sur les instruments du moyen âge. Par les détails dans lesquels j'entrerai sur cette matière, je me propose d'éclaircir tout ce qui a rapport à la musique instrumentale des rondes funèbres.

Le document que je mettrai le premier sous les yeux du lecteur, est celui que j'ai déjà indiqué ci-dessus comme provenant de Guillaume de Machault, poëte musicien du XIVe siècle. C'est une nomenclature assez riche et assez étendue de plusieurs sortes d'instruments. Cette nomenclature se trouve dans une pièce intitulée : *Le temps pastour;* elle existe également dans un autre poëme du même auteur, sur la prise d'Alexandrie : ce dernier poëme nous la donne même complétée et enrichie de nouvelles citations d'instruments. Voici, du reste, le passage tel qu'il est dans chacun de ces ouvrages :

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit : Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les surnoms,
Au moins ceuls dont j'ai connoissance,
Se faire le puis sans ventance (1) ;
Et de tous les instrumens le Roy
Dirai le premier, si comme je crois :
Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et psalterion,
Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par les tavernes ;
Cimballes, cuitolles, nacquaires,
Et de flaios plus de X paires,
C'est-à-dire de XX manières,
Tant des fortes comme des legières ;
Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flaustes traversaines,
Demi-doussaines et flaustes
Dont druit joues quand tu flaustes ;
Trompes, buisines et trompettes,
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Eles, fretiaux et monocorde,
Qui à tous instrumens s'accorde ;
Muse de blef qu'on prend en terre,
Trepie, l'eschaqueil d'Angleterre

Mais qui veist après mangier
Venir menestreux sans dangier
Pignez et mis en pure corps.
Là furent meints divers acors,
Car je vis là tout en un cerne
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et le psalterion;
Harpes, tabours, trompes, nacaires
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes ;
Tymbre, la flauste brehaingne
Et le grand cornet d'Allemaingne
Flaios de saus, fistule, pipe
Muse d'Aussay, trompe petites,
Buisines, eles, monocorde
Où il n'a qu'une seule corde,
Et muse de blet tout ensamble ;
Et certainement il me semble
Qu'oncques mais tele melodie
Ne feust oncques veue ne oye.
Car chascuns d'eus (des musiciens) selonc l'acort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire
Tabourc (2), et quanque on peut faire,

(1) Cette déclaration semble garantir l'exactitude des citations de Guillaume de Machault, qui, d'ailleurs, était un excellent musicien.

(2) Tous ces mots proviennent de la conjugaison des verbes *violer*, *guitarer*, *citoler*, *tabourer*, *tromper*, *muser*, *piper*, *flûter*, *harper*, *corner*, *flageoler*, etc., formés naguère pour exprimer



Chifonie, flaios de saus;
Et n'avoit plusieurs corsaus
D'armes, d'amour et de sa gent,
Qui estoient courtois et gent.
Mais tous les cloches sonnoient
Qui si tres grand noise menoient
Que c'estoient un grand merveille.
Le roi de ce moult se merveille,
Et dist qu'oncques mais en sa vie
Ne vist si très grant melodie.
(*Poëme sur la prise d'Alexandrie*, Bibl. nat., Ms. 25, Lavall, vol. II, fol. 6, verso.)

De dois, de pennes et de l'archet,
Oïs et vis en ce porchet.
(*Li temps pastour*, au chapitre *Comment li amant fut au diner de sa dame.* — Voy. les Mss. fr. de la Bibl. nat., n° 7612, 7995, 7609, 7221.)

Un autre fragment tiré d'un manuscrit de la basse latinité, et rapporté par du Cange au mot Baudosa, contient les noms de quelques uns des instruments qui s'employaient au xe siècle. En regard de ce fragment, je placerai des vers de Giraud de Colençon, qui nous parlent de ceux dont les jongleurs ont fait usage deux siècles plus tard :

Quidam *Baudosam* concordabant
Plurimas chordas cumulantes,
Quidam triplices *cornu* tonabant.
Quædam foramina inclaudentes,
Quidam *choros* consonantes,
Duplicem chordam perstridentes;
Quidam *taborelli* rusticabant,
Grossum sonum præmittentes.
Quidam *cabreta* vasconizabant
Levis pedibus persaltantes.
Quidam *litam* et *tibiam* properabant,
Alios tactu præcedentes.
Quidam *harpam* alte pulsabant
Prolixas virgulas sic gerentes
Quidam *rebecam* arcuabant
Muliebrem vocem confingentes.
(Ex Aimerici de Peyrato, abb. moisacens., *Vita Caroli M.* Ms.)

Fadet joglar
Sapchas
Taboreiar
Et tauleiar
E far la senfonia brugir,
E sitolar
E mandurear...
Manicorda
Una corda
E faits la rota
A XVII cordas garnir.
Sapchas arpar
E ben temprar
La giga e'l sono esclarzir
Joglar leri
Del salteri
Fara X cordas estrangir
IX estrumens
Si be'ls aprens
Ben poiras fols esferezir.
E estivas
Ab votz pivas
E las lyras fai retentir
Et del temple
Per essemple
Fai totz los cascavels ordir.
(Giraud de Colençon, *Fadet joglar.* — xii° siècle.)

Voici d'autres fragments qui ont encore de l'intérêt pour nous au même point de vue :

---

l'action de jouer de divers instruments aux noms desquels ils se rapportent. La plupart de ces mots ont perdu leur signification propre et n'ont plus qu'une acception figurée, comme *muser*, *piper*, *flageoler*, *corner*, *flûter*, etc. Ces verbes ayant cessé d'être des expressions techniques, on les a remplacés, pour certains instruments, par d'autres locutions spéciales, et, pour d'autres simplement par le mot *jouer*. Ainsi, on a d'abord dit *donner* du cor, *sonner* de la trompette, *pincer* de la guitare, *battre* le tambour, *blouser* les timbales et *jouer* du fifre, du chalumeau, de la flûte, de la viole, du violon, du tympanon. Mais, aujourd'hui, on paraît avoir définitivement renoncé à se servir de locutions spéciales, et l'on applique le mot *jouer*, comme terme générique, à tous les instruments. Cependant lorsqu'il est fait de ceux-ci une application étrangère à l'art musical, par exemple, lorsqu'on parle d'une charge de cavalerie, d'un appel de fantassins ou d'une chasse dans les forêts, ont dit *sonner* de la trompette, *battre* le tambour, *donner* du cor, etc. J'oubliais de faire remarquer le verbe *pianotter* qui a été forgé de nos jours, mais qui se prend en raillerie comme *musiquer*.

Et si ot a grant planté
Estrument de divers mestiers
Estives, *harpes* et *sautiers*
Vieles, *gygues* et *rotes*
Qui chantaient diverses notes ;
Chascun delmiez chanter s'empresse
Si ni ot pas petit de presse,
Et des autres oiseillons mendres,
De *boisines* et de *chalemiax*
De *cors*, d'*estives*, de *fretiax*.
L'ivoire si forment resonant,
Que l'en ni oïst Dieu tonant.
Cil jugleor en leur *vieles*
Vont chantant ces chançons noveles ;
L'un saile, l'autre corne, l'autre estive,
Chascuns danse, chascuns estrive
De son compaignon sormonter.
(*Roman de la Poire.*)

N'orgue, *harpe* ne *chyfonie*,
Rote, *vieille* et *armonie*,
Sautier, *cymbale* et *tympanon*,
Monocorde, *lire* et *coron*
Ice sont li XII instrument
Que il sonne doucement.
(*Estoire de Troie la Grant*, Ms. Bibl. nat., n° 6737-3.)

Mult ot à la cort jugleors,
Chanteors, estrumenteors ;
Mult poissiez oïs chancons,
Rotruenges et noviax sons,
Vieleures, *lais* et notes,
Lais de *vielles*, lais de *rotes*,
Lais de *harpe* et de *fretiax*,
Lyre, *tympres* et *chalemiax*,
Symphonies, *psalterions*,
Monocordes, *cymbes*, *chorons*.
(R. Wace, *Rom. du Brut.*, publ. par Leroux de Lincy, II, p. 111-112. — XII[e] siècle.)

La veissiez maint jogleor,
Maint hirait et maint leceor,
Giges et *harpes* et *vieles*,
Muses, *flaustes* et *fresteles* ;
Tymbres, *tabors* et *sinfonies*
Trop furent grans les melodies.
(Hebert, *Roman de Dolopathos.* — XIII[e] siècle.)

Plourez *harpes* et cors *sarrazinois*
La Mort Machault la noble rhétorique
Rubebes, *leuths*, *vielle*, *syphonie*,
Psalterions, tous instrumens coys,
Rhotes, *guiterne*, *flaustes*, *chalemie*,
Traversaines, et vous nymphes de boys,
Timpane aussi mettez en euvre dois ;
Et le *choro* n'y ait nul qui le replique
Faictes devoir plourez, gentils galois,
La Mort Marchault la noble rhétorique.
(Eust. Deschamps, fol. 2, v. col. 3 et 4. — XIV[e]-XV[e] siècle.)

Guiterne rebebe ensement,
Harpe, *psalterion*, *doucaine*
N'ont plus amoureux sentement,
Vielle, *fleuthe traversaine*.
(Ballade d'Eust. Deschamps, Bibl. nat., Ms. n° 7219, f° 397. — XIV[e]-XV[e] siècle.)

Sonnez, tabours, trompes, tubes, clarons,
Flustes, bedons, symphonies, rebelles,
Cymballes, cors doulx, manicordions,
Decacordes, choros, psalterions,
Orgues, herpes, naquaires, challemelles,
Bons échiquiers, guisternes, doulcemelles
Cornemuses, timbres, cloches sonnantes,
Pipetz, flajolz, lucqs et marionnettes.
(Molinet, *Chanson sur la journée de Guinegate.* — XV[e] siècle.)

Le dépouillement des textes qu'on vient de lire nous fournit déjà une série d'instruments assez imp tante, savoir : *vielle* ou *viole*, *rebec* ou *rebebe*, *rote*, *luth*, *guiterne* (guitare), *citole* ou *cuitolle*, *cythare* *cythre*, *lyre*, *harpe*, *psaltérion* (sautier), *tympanon*, *choron*, *manicordion*, *monocorde*, *décacorde*, *chifonie* *symphonie*, *armonie*, *eschaqueil* (d'Angleterre), ou *échiquier*, *morache*, *micamon*, *trepie*, *gigue*, *flûte*, *fl* *traversaine* (traversière), *flûte brehaigne*, *flajos*, *flajos de saus*, *frestiau* (frestel), *eles*, *muse*, *muse d'A uss* *muse de blé*, *chalemie*, *chalemelle*, *cornemuse*, *chevrette*, *trompe*, *petite trompe*, *buisine*, *trompette*, *esti* *cloche*, *clochette*, *timbre*, *timpane*, *tabour*, *nacaires*. Toutes ces dénominations ne sont pas des termes gé riques indiquant chacun un instrument d'une nouvelle famille et d'un nouveau caractère. Il y en a p sieurs qui n'expriment que des variétés du genre; il y en a aussi qui dans un temps ont été synonym c'est-à-dire appliquées au même instrument, et dans un autre temps ont varié d'acception et ont signi des choses totalement différentes. Quoi qu'il en soit, on n'a pas encore là un tableau complet des ressour

de l'ancienne musique instrumentale. Beaucoup de noms cités par les vieux auteurs ne se rencontrent pas dans la liste ci-dessus. Il est vrai que quelques uns de ces termes formeraient double emploi avec les précédents; mais il en est d'autres qui indiqueraient des instruments d'une nouvelle espèce ou des variétés d'instruments non encore désignées. Tels sont les mots *arasne* (araine), *clairon*, *glais*, *moinel* (menuel), *eschelette*, *corbondier*, *canon*, *demi-canon*, *oliphant*, *graile*, *huchet*, *tribler* (trublice), *courtault*, *veze*, *pibole*, *pandore*, *mandore*, *manicordion*, *sacquebute*, *tartavelle* (crécelle), *tarot*, *cromorne*, *dulcian*, *cliquet* (cliquette), *bedon*, *claquebois* (régale) et beaucoup d'autres que je citerai dans la suite avec ordre en traitant des différentes sortes d'instruments.

Plus on étudie le sujet que je viens d'aborder, plus on voit combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'en bannir les erreurs et les contre-sens. Non seulement les dénominations ont changé d'application suivant les époques, mais elles ont aussi changé de formes suivant les variations du langage, en sorte que dans les cas où elles désignent un objet unique, on est parfois tenté de les rapporter à des objets différents. A moins qu'on ne soit très versé dans la connaissance du vieux français, on ne laisse pas d'être complétement dérouté par ces métamorphoses. Il sera, par exemple, assez difficile de reconnaître au premier abord dans *salteire* ou *sautier* le mot de *psaltérion*, dans *menuel* ou *mœnel* celui de *moinel*, dans *trublice* ou *tremble* celui de *tribler*, et dans *flavel* celui de *flageol*. *Hoclette* ou *esquilles* ne ramènera pas sur-le-champ à *eschelette*. *Macaria*, qu'on lit dans Forkel, et qu'on serait tenté de rendre en français par *macaire*, rappellera plutôt la Danse Macabre qu'il ne fera souvenir des *nacaires* (1). Croit-on pouvoir arriver plus sûrement à préciser la nature des instruments de musique du moyen âge par les routes savantes de l'étymologie? C'est encore là une illusion. Que l'on compare les définitions des termes *rotes*, *crwth* ou *crouth*, on verra si elles ne constituent pas une sorte de dédale d'où l'on ne peut sortir qu'en reconnaissant cette vérité proclamée depuis longtemps par Villoteau, qu'un grand nombre de termes de l'ancienne nomenclature instrumentale ont souvent à la fois une signification générique et une signification particulière. Je citais tout à l'heure le nom de *crwth* : eh bien, cette observation ne s'applique pas seulement à ce nom celtique, elle s'applique aussi au mot *rotta* ou *rocta*, comme à une infinité d'expressions du même genre tirées des langues anciennes ou des idiomes qui en sont dérivés. Ainsi *organum*, dans la basse latinité, sera employé dans tel passage pour désigner l'orgue purement et simplement, et dans tel autre il embrassera la généralité des instruments à vent (2). Le vieux français *organes*, fait du latin *organa*, retint cette dernière acception. Rabelais, au sujet de deux bandes de musiciens qui réglaient au son des instruments les évolutions d'un tournoi, l'emploie dans un sens général : « Quand soubdain les musiciens de la bande argentée cessarent, seullement sonnoyent les » *organes* de la bande aurée (3). » L'antiquité donna une extension analogue aux mots *lyra* et *cythara*, qui désignaient, dans certains cas, tous les instruments à cordes, et quelquefois n'en indiquaient que des espèces. Le moyen âge, en se servant des expressions de l'antiquité, et en les faisant passer soit dans son mauvais latin, soit dans les idiomes nouvellement forgés, n'a pas été moins vague. *Sambuca*, *psaltérion*, *choron* (ou *chorus*), *canon*, *symphonie* et plusieurs autres, ont eu, aussi bien que *lyra*, *cythara* et *organum*, des acceptions très diverses et souvent un caractère générique qui permettait d'en faire l'application à plusieurs instruments à la fois. Il est plus que probable d'ailleurs, et il est même prouvé que les écrivains, principalement les traducteurs, ont été, en bien des cas, très embarrassés pour deviner le sens d'un mot, quand l'objet que peignait ce mot n'était plus sous leurs yeux et avait disparu depuis longtemps. Ils

(1) « Aber sie hatten (les Germains) ein andres Instrument un- » ter dem Namen *Macaria*, welches der Pauke nicht unhänlich » gewesen seyn soll, und von welchem der Lebensbeschreiber » Ludwig des Sechsten, Sugerius in folgenden Worten redet : » Tympanis et *macariis* et aliis similibus instrumentis horribiliter » resonabant. » Meursius will aber *anacaris* gelesen haben. (Forkel, *Allg. Gesch. der Musik*, Leipzig, 1801, t. II, § 45, p. 120.) Le mot *anacaris*, anacaire, n'a pas mis Forkel sur la voie de notre vieux français *nacaire*.

(2) « Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illum organum dicitur quod grande est et inflatur follibus; sed quid optatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, *organum* dicitur. » (S. Augustinus, *in Psal.* LVI, n° 16.)— « Virgo surda sit ad *organa*. » (*Hieronymi Op.*, t. I, *epist. ad Lactantium.*) Et saint Jérôme explique l'expression *ad organa* dont il s'est servi, en ajoutant : « *Tibia*, *lyra*, *cithara* cur facta sint, nesciat. »

(3) Rabelais, liv. V, chap. XXV : *Comment les trente-deux personnages du bal combattent.*

devaient alors s'en rapporter uniquement aux habitudes de leur pays et de leur époque, et remplacer anciens termes par des expressions de leur idiome auxquelles ils supposaient une signification équi lente. Quoique les érudits du moyen âge n'aient pas laissé d'étudier la musique des anciens comme base celle que l'on consultait de leur temps, ils étaient exposés à rencontrer dans cette étude les mêmes d cultés qui nous arrêtent encore aujourd'hui quand nous essayons d'éclaircir l'histoire des instrume L'incertitude et la confusion répandues sur cette matière proviennent des sources mêmes où l'on doit pui et les documents dont ils disposaient, étant entachés de ces défauts, ne pouvaient manquer de les induire erreur, comme ils ont induit en erreur les modernes. Pour donner une idée des inconvénients que signale, je me contenterai de rapporter quelques versions d'un passage bien connu du psaume CL. T le monde sait combien de fois ce passage a servi pour fixer la nature de certains instruments emplo par les Hébreux, et cependant on verra si, d'après les variantes qu'il comporte, on peut émettre un jugem certain sur le véritable caractère des instruments mentionnés dans le texte original.

1. Trad. lat. de l'hébreu. . .	3) Laudate eum in clangore. .	buccinæ.	Laudate eum in. . .	nebel et cithara.
2. Paraphrase chaldéenne . .	Laudate eum clangore. . .	buccinæ.	. . . .	psalteriis et citharis.
3. Trad. syriaque	— — voce. . . .	cornu.	. . . .	citharis ac lyris.
4. La vulgate.	— — in sono. . .	tubæ	. . . . in	psalterio et cithara.
5. Trad. arabe	— — sonitu. . . .	buccinæ.	. . . .	psalterio et cithara.
6. Trad. de Luther.	Lobet ihn mit	posaunen	lobet ihn mit	psalter und Harfen.
7. Trad. angl.	Praise him in the sound of the	trumpet.	praise him upon the	lute and harp.
8. Trad. en vieux français du XIIe siècle.	Loez lui en soun de. . . .	estive	loez lui en.	psaltri et en harpe.
9. Trad. en français moderne de le Maistre de Sacy.	Louez-le au son de la . . .	trompette	louez-le avec	l'instrument à dix co et la harpe.
10. Texte de la Bible franç. de l'Église évangélique.	Louez-le au son de la . . .	trompette.	louez-le avec le. . .	psaltérion et la harpe
1. Trad. lat. de l'hébreu. . .	4) Laudate eum in.	tympano et choro .	Laudate eum in. . .	chordis et organo.
2. Paraphrase chaldéenne . .	. . . .	tympanis et choris	. . . .	tibiis et organis.
3. Trad. syriaque.	. . . .	tympanis et sistris	. . . .	chordis iucundis.
4. La vulgate.	. . . .	tympano et choro .	. . . .	chordis et organo.
5. Trad. arabe.	. . . .	tympano et sistro.	. . . .	chordis et organo.
6. Trad. de Luther.	Lobet ihn mit.	Pauken und Reigen	. . . .	Saiten und Pfeifen.
7. Trad. en angl	Praise him in the sound of the	cymbals and dances	. . . .	strings and pipe.
8. Trad. en vieux franç. du XIIe siècle.	Loez lui en.	corunth et en tympan.	. . . .	cordes et organ.
9. Trad. en franç. moderne. .	Louez-le avec le.	tambour et la flûte	. . . .	luth et avec l'orgue.
10. Texte de la Bible de l'Église évangélique.	Louez-le avec le.	tambour et la flûte	. . . .	luth et avec l'orgue.
1.	5).	cymbalis auditis. .	. . . .	cymbalis ovationis.
2.	. . . .	cymbalis.		
3.	. . . .	cymbalis sonoris. .	. . . .	voce et clamore.
4.	. . . .	cymbalis bene sonantibus.	. . . .	cymbalis jubilationis.
5.	. . . .	fidibus dulcisonis .	. . . .	instrumentis psalmo
6.	. . . .	hellen cymbelo . .	. . . .	wohlklingenden cym
7.	. . . . upon	well tuned cymbals.	. . . .	loud cymbals.
8.	. . . .	cymbals bien sonauntz.	. . . .	cymbals de joie.
9.	. . . . des	tybales d'un son éclatant.	. . . .	tymbales d'un son g agréable.
10.	. . . . les	cymbales retentissantes.	. . . . les	cymbales de triomphe

(1) Tous les passages de l'Écriture où il est question des instruments n'ont pas été traduits dans des termes plus précis. Au chapitre IV de la *Genèse*, à l'endroit où Jubal est cité comme le père des musiciens (v. 21), une version latine nous donne : *Fuit in tor tangendæ* citharæ et testudinis ; une autre : *Fuit pater ca tium* cithara et organa ; la version syriaque : citharam et fide



Il semble qu'un dernier moyen puisse être employé avec succès pour éclaircir le sens des passages inintelligibles, des expressions obscures qui se rencontrent dans les auteurs ou dans les documents sur lesquels on cherche à s'appuyer. N'a-t-il pas existé de tout temps, et même au moyen âge, des investigateurs patients et laborieux dont la vie entière est consacrée à l'œuvre laborieuse de rassembler tous les termes constitutifs d'une langue, et d'en présenter des définitions? Ne saurait-on consulter avec fruit les ouvrages qui traitent de la valeur des mots, comme les lexiques et les glossaires? Malheureusement il faut avouer que cette ressource même est à peu près chimérique, car les livres dont il s'agit fourmillent d'erreurs et de contradictions. On n'en obtient des résultats utiles qu'en soumettant à un contrôle sévère les assertions que l'on y puise. Quelle confiance d'ailleurs accorder aux lexiques du moyen âge quand nos meilleurs dictionnaires modernes laissent tant à désirer pour l'intelligence des termes scientifiques? Le plus estimé de ces livres, et le plus utile sans contredit sous le rapport littéraire, ne nous donne-t-il pas, comme je l'ai dit ailleurs, cette naïve et insuffisante définition de la clarinette : *Clarinette, sorte de hautbois?* Craignons à chaque instant d'être égarés par des définitions aussi peu précises, et soyons d'autant plus circonspects dans le choix des autorités que nous invoquons. C'est là ce que j'ai moi-même tâché de faire. Quand je cite un écrivain qui m'inspire des doutes, j'ai soin d'en prévenir le lecteur, et quand je rencontre des points controversés, je m'applique à signaler les diverses opinions qui les concernent. Il est surtout une précaution qu'il m'a paru nécessaire de prendre, et que j'ai prise toutes les fois que je l'ai pu. Elle consiste à fixer l'époque à laquelle appartient un témoignage mis en avant pour justifier telle ou telle assertion, afin que l'on n'applique pas ce témoignage à une chose qui serait d'une époque antérieure ou postérieure à celle dont il est question. L'influence des temps a créé pour chaque instrument des phases diverses d'après lesquelles il se modifie d'une manière plus ou moins sensible. Souvent, d'un siècle à l'autre, il change complétement de forme, de nature et d'emploi. Quelquefois l'instrument reste le même, et ce sont les dénominations seules qui varient. Que de choses à observer pour ne pas commettre d'erreurs! Jean-Jacques Rousseau, en faisant connaître les motifs qui l'avaient détourné d'entreprendre la description des instruments dans ses articles de l'*Encyclopédie* et dans son *Dictionnaire de musique*, avait bien raison de laisser entendre qu'il faut une patience à toute épreuve pour ne pas se laisser rebuter par les difficultés sans nombre que présente une tâche de cette nature; et encore il n'avait pas spécialement en vue les instruments du moyen âge!

Dans la collection d'instruments de musique que nous offre la partie iconographique des Danses des Morts, nous retrouvons à peu près tous les éléments, ou du moins les principaux éléments de l'ancienne musique instrumentale, flûtes, fifres, flajeols, sifflets, chalumeaux, hautbois, muses, cornemuses, cornes ou cors, cornets, courtauts, cromornes, trompettes, sacquebutes, violes, rebecs, chifonies, harpes, psaltérions, tympanons, luths, guitares, mandores, mandolines, monocordes, dicordes (trompettes marines), tricordes, tambours, tambourins, naquaires, triangles, cloches, grelots, castagnettes, plusieurs instruments à vent du genre de la flûte, plusieurs instruments à cordes du genre du luth, petites orgues portatives et autres instruments dont je dirai au fur et à mesure les noms particuliers. C'est le spectre funèbre, un mort ou squelette, celui que l'on appelle vulgairement *la Mort*, qui tire de cette mine instrumentale les accompagnements ironiques de ses sinistres complaintes. C'est à lui qu'il appartient de jouer le rôle de musicien et de danseur par excellence. Les personnages vivants qu'il entraîne, à l'exception du ménestrel, n'ont point d'instruments. Ce qui paraît singulier, et ce que l'on n'a pu expliquer jusqu'à présent, c'est que le texte ne fasse que très rarement allusion à ceux qu'il tient dans ses mains décharnées et qu'il feint de porter à ses lèvres absentes. Pour tant d'instruments de formes et d'espèces différentes représentés dans les images du musée funèbre, les rimes explicatives ne citent que trois ou quatre noms appartenant

---

chaldéenne : *Ipse fuit magister omnium canentium in* nablio, *scientium cantium* citharæ et organi ; l'arabe : tympanum et citharam. En anglais, on lit : *The father of all such as handle* the harp *and* organ; en français : *qui fut le père de tous ceux qui touchent* le violon *et* les orgues (toucher le violon!)



aux espèces les plus connues, tels que flûte ou chalumeau, luth. Dans la Danse de Berne, j'ai rencontré une fois le nom du cor, *Horn*, et dans la Danse de Heidelberg (H[1]) il est question du *Pauken thon*, du son des timbales, à l'endroit où d'autres leçons nous donnent *Pfifenthon*, son du fifre ou de la flûte. Toutefois la légende explicative de cette Danse est en règle avec l'image qui s'y trouve jointe, car dans celle-ci le spectre est muni d'une sorte de petites timbales que les Européens au moyen âge empruntèrent aux Orientaux. Du reste, il s'en faut que la relation soit toujours aussi exacte entre le texte et l'image. Souvent l'instrument peint ou dessiné par l'artiste est tout autre que celui dont le texte fait mention; ou bien, quand il y a un instrument représenté dans le tableau, il n'en est pas question dans le texte, et *vice versâ*. Je ferai voir dans la suite les endroits où l'on remarque ces anomalies. La seule observation que je crois devoir faire dès à présent, c'est que les différents textes des Danses des Morts, comme la plupart des œuvres poétiques de ces temps-là, ne sont d'aucune utilité pour faciliter les démonstrations qui concernent les instruments du moyen âge. C'est ailleurs que je puiserai les éclaircissements que ce sujet réclame; je comparerai les figures d'instruments qui ornent le musée mortuaire avec toutes celles que d'autres monuments épars çà et là nous ont conservées; je les expliquerai et les commenterai à l'aide des définitions les plus exactes qui ont été données de celles-ci par des écrivains dignes de foi et bien renseignés, et c'est en procédant de la sorte que j'essaierai, malgré l'obscurité de la matière, de trouver quelques bonnes solutions. Je le sais, dans une entreprise aussi scabreuse on doit toujours se défier des résultats que l'on obtient. Que de fois la découverte du lendemain n'a-t-elle pas mis en défaut l'érudition de la veille!

Un fait accepté comme incontestable peut être à chaque instant démenti. Les assertions présentées sous la forme du doute ont du moins cela de bon qu'elles exigent une sorte de contre-épreuve, c'est-à-dire qu'elles provoquent de nouvelles recherches qui atteignent quelquefois le but. Les opinions données pour certaines ont cela de mauvais qu'elles paralysent l'élan des tentatives ultérieures en posant les limites d'un domaine qui semble avoir été conquis, et qui souvent n'a pas même été entrevu. L'amour-propre des auteurs s'en trouve bien, mais la science ne peut qu'y perdre.

Pour expliquer les instruments de musique avec méthode et clarté, on est convenu de les distribuer en trois classes principales, savoir, les instruments à vent, les instruments à cordes et les instruments à percussion (1). Des exemples de cette division se trouvent dans les plus anciens traités. Aur. Cassiodore, écrivain de la première moitié du VIe siècle, et Isidore de Séville, mort en 635, ont aussi reconnu deux ou trois classes principales d'instruments de musique. Il n'est pas inutile d'ajouter que, parmi les instruments à cordes, on distingue encore ceux qui sont à cordes pincées ou touchées avec un plectre, et ceux qui sont à cordes frottées et touchées avec un archet. Enfin on établit d'autres subdivisions et l'on classe les instruments par *familles* et par *systèmes*. Je suivrai cet ordre, et je désignerai en tête des chapitres, sous leurs dénominations modernes, les principales familles d'instruments de musique dont je passe brièvement en revue les types les plus essentiels depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, tout en rapportant cette étude à l'objet principal de mon livre, c'est-à-dire aux instruments de musique des Danses des Morts.

Je dois rappeler ici, une fois pour toutes, que la diversité des sons et d'étendue des voix humaines ayant donné l'idée de produire par analogie la même variété d'effets sur les instruments, la plupart de ces der-

---

(1) Cassiodore en admet trois et partage les instruments en *percussonalia*, *tensibilia* et *inflatilia*. Dans la première de ces trois classes, il range : l'*acitabula ænea* et *argentea vel alia*; dans la seconde, *chordarum fila in quibus sunt species cythararum diversarum*; dans la troisième, *tibiæ*, *organa*, *calami*, *panduriæ*. Isidore de Séville se contente de deux grandes catégories dont la première, qu'il désigne sous le nom d'*organica*, comprend les instruments à vent, tels que *tubæ*, *calami*, *fistulæ*, *sambucæ*, *organa*, *panduræ*, tandis que la seconde, qu'il nomme *rhythmica*, embrasse non seulement les instruments à percussion proprement dits, comme les suivants : *tympanum*, *cymbalum*, *sistrum*, *acitabula ænea et argentea*, mais aussi les instruments à cordes de la nature de la *cithara* et du *psalterium*. Au moyen âge et dans des temps plus rapprochés de l'époque où nous sommes, on a continué de traiter des instruments d'après cette méthode, tantôt en divisant ceux-ci en trois classes, tantôt en les réduisant à deux classes principales, savoir les instruments à vent joués *par sufflacion*, comme on disait alors, et les instruments à cordes ou *tensiles*. Mais les divisions et les subdivisions de ce genre étaient, à cette époque, comme elles le sont encore maintenant, purement facultatives, c'est-à-dire subordonnées au point de vue de l'auteur et aux exigences de la matière traitée.

niers furent très anciennement subdivisés et classés d'après les lois toutes naturelles de ce système; chacun d'eux a donc, comme type principal, fourni plusieurs instruments de son espèce, qui dans leur ensemble embrassaient une échelle musicale plus ou moins étendue, et constituaient un groupe de sonorités homogènes. C'est à ce point de vue que beaucoup d'instruments anciens et quelques uns de ceux qui existent encore, ont eu ce qu'on peut appeler *leur famille*, ou pour mieux dire *leur système*, système qui répondait à celui des voix, c'est-à-dire aux quatre parties *dessus* ou *discant*, *haute-contre*, *taille* et *basse* (1). Mais on ne se bornait pas toujours au nombre d'instruments strictement nécessaire pour exécuter les parties principales, et l'on admettait un plus grand nombre de dérivés de grandeur différentes, suivant leur étendue. Ainsi la famille du hautbois, en Allemagne, au XVIIe siècle, était ainsi composée : le petit chalumeau, le chalumeau, le petit hautbois ou *pommer* alto, le grand hautbois ou *pommer* alto, le basset ou *pommer* ténor, le *pommer* basse, le *pommer* contre-basse.

Les distinctions, les différences que l'on introduisait dans cette classification variaient à l'infini (2). Chaque instrument ainsi organisé, et lorsque son système était complet, pouvait à lui seul former un concert. C'est pourquoi dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles il était toujours question de *concerts de flûtes*, de *concerts de violons*, de *concerts de hautbois* et de *concerts de trompettes* (3).

Peu à peu on abandonna ces classifications ingénieuses pour des associations d'instruments moins rationnelles. Cependant il en est resté des traces dans quelques combinaisons dont on fait encore usage. Telle est entre autres celle qui, sous le nom de *quatuor*, forme la partie essentielle de nos orchestres. On sait qu'elle consiste dans la réunion des premiers violons, des seconds violons, des altos, des violoncelles et des contre-basses (4).

Une autre observation que je dois faire aussi, une fois pour toutes, c'est que la nature de cet ouvrage ne comportant pas des détails techniques sur l'étendue, le diapason et l'accord de chaque espèce d'instrument et de ses dérivés, j'ai dû passer sous silence, dans les chapitres qui vont suivre, tout ce qui avait rapport à cette matière. De pareils développements m'auraient entraîné beaucoup trop loin, et d'ailleurs ils ne sont vraiment à leur place que dans un ouvrage exclusivement consacré à l'histoire particulière des instruments, ou bien à l'art de l'instrumentation en général.

---

(1) Ou, d'après ces dénominations italiennes : *soprano*, *alto*, *tenor*, *basso*. Ces quatre parties se réduisaient souvent à trois, parce que la haute-contre et la taille pouvaient être exécutées sur un seul et même instrument. Souvent aussi le système était partagé en jeux, et chaque jeu avait ses instruments relativement graves et aigus.

(2) J'en ai rapporté plusieurs exemples dans mon *Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*. Paris, Heugel.

(3) Saint Evremont dit, à propos de la pastorale de Cambert : « On y entendait des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains (*les Opéras*, comédie, acte II, scène IV). » On lit dans l'histoire de l'ordre royal militaire de Saint-Louis, que pendant le siége de Mons, en 1691, les officiers français eurent la galanterie d'offrir aux dames de la ville assiégée un *concert* de hautbois qu'elles vinrent écouter des remparts. Le passage suivant du *Menteur* de Corneille fait aussi allusion à l'usage d'employer plusieurs instruments d'espèces différentes en chœurs séparés. C'est Dorante qui parle et raconte la magnificence de sa prétendue fête :

Comme à mes chers amis je veux vous tout conter.
J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster ;
Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
Capables de charmer le plus mélancolique :
Au premier, violons ; en l'autre, luths et voix ;
Des flûtes au troisième, au dernier des hautbois,
Qui tour à tour en l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.
. . . .
Cependant que les eaux, les roches et les airs,
Répondaient aux accents de nos quatre concerts.

Lorsque ces réunions instrumentales se faisaient entendre pendant les repas, elles prenaient souvent le nom d'*entremets*. La chronique de Saint-Denis, parlant des noces de Louis dauphin, qui fut roi de France et premier du nom, dit : « Du service ne » doit estre question ; car des viandes possibles à trouver y avoit » largement et *entremetz de trompettes et clairons*. »

(4) Il y a plusieurs années, dans un de mes ouvrages relatifs à l'instrumentation moderne, j'exprimais le désir de voir cet ingénieux système de classification reprendre faveur parmi nous, et j'entrais dans quelques considérations sur les moyens de l'approprier à nos instruments actuels. Je finissais en ajoutant que, satisfait d'avoir soulevé cette question, je laissais à d'autres plus habiles et plus experts que moi le soin de la résoudre. Le vœu que je formais paraît devoir être complétement réalisé sous peu. Il existe à Paris un artiste que l'on peut croire appelé à régénérer plusieurs branches de l'art instrumental. Cet artiste est M. Ad. Sax, qui a déjà eu la gloire de donner son nom à des inventions d'une incontestable utilité. Dans ses inventions comme dans ses perfectionnements, il a résolu de la manière la plus satisfaisante le problème de la division des instruments modernes par familles. Il n'en est pas un seul inventé ou perfectionné par lui qui ne possède ses dérivés de toutes les grandeurs, de manière à offrir, en conservant l'homogénéité du timbre, un *système* complet embrassant la plus vaste échelle de l'aigu au grave.

CHAPITRE SIXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

FLÛTES.

DANSE DU PETIT-BALE : *a.*) Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 22) (1). — *b.*) L'Empereur. *Der Keiser* (pl. XIV, fig. 83). — *c.*) Le Médecin. *Der Arzet* (pl. XIV, fig. 90). — *d.*) Le Maire. *Der Schulthess* (fig. 92). — DANSE DU GRAND-BALE : *e.*) Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 23). — *f.*) L'Empereur. *Der Kaiser* (pl. XII, fig. 89). — *g.*) Le Médecin. *Der Doctor* (pl. XIV, fig. 91). — DANSE MACABRE impr. : *h*) Un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Bibl. nat. : *i.*) *Id.* (fig. 25 *b*). — DER DOTEN DANTZ : *j.*) Le Roi. *Der Konig* (pl. VIII, fig. 50). — *k.*) Le bon Moine. *Der Gude Monich* (pl. X, fig. 66).

La flûte est l'un des plus anciens instruments que l'on ait inventés. L'observation d'un fait naturel, le frémissement sonore des touffes de roseaux agitées par le vent paraît avoir donné l'idée de souffler dans un tube pour en tirer des sons. Il est à présumer que ce genre d'essai eut lieu d'abord avec une simple tige de jonc ou de roseau, ou bien avec un brin de blé ou d'avoine, ou bien encore avec les jeunes branches de certains arbres ou arbustes. Les petits tuyaux obtenus de la sorte furent taillés de longueur différente et percés de plusieurs façons. La manière d'opérer à cet égard ayant plus ou moins influé sur le nombre et sur la qualité des sons, il en résulta des variétés du modèle primitif, et quelquefois des types nouveaux. Bientôt on dépassa les limites de la dimension primitive, et l'on employa diverses substances pour fabriquer des instruments analogues à ceux que l'on avait faits d'abord avec une simple tige de roseau. Telle est probablement l'origine de la flûte, du chalumeau (*calamus*), et en général de tous les instruments composés d'un tube creux et sonore, instruments qui, dans le principe, reçurent en grec le nom générique de *syrinx*, en latin celui de *tuba*, et dont les plus petits, rendant un son aigu et sifflant, furent confondus entre eux sous le nom de *fistula;* en bas latin, *pipa;* en vieux français, *flausle*, *flageol*, *pipe*, *frestel*, *fifre*, *pipeau*, *souffle*, *sublet*, *sible* ou *sifflet*, etc. ; en allemand, *Pfeife*, *Pfiff;* en anglais, *pipe;* en vieux flamand, *Fluit* et *Pijp* (2). Le règne végétal seul n'a point fourni la matière dont on a fabriqué les premières flûtes ; des os d'animaux creusés et percés avec plus ou moins d'art ont eu la même destination (3). C'est pourquoi

(1) Les chiffres romains et les chiffres arabes renfermés dans la parenthèse renvoient aux planches et aux figures placées à la fin du présent ouvrage. Pour indiquer les sujets des rondes funèbres qui contiennent des dessins de l'espèce d'instrument décrit dans le chapitre, dessins qu'il eût été impossible de donner tous, je me suis contenté de faire connaître la qualité du principal personnage qui s'y trouve représenté avec le squelette, et qui caractérise, comme on sait, le groupe où il figure. Je n'aurais pu me servir dans le même but des numéros d'ordre des gravures de chaque Danse, attendu que l'ordre dans lequel ces gravures sont placées varie selon les éditions et quelquefois selon les exemplaires. Du reste, on n'a pas besoin de faire de grandes recherches pour vérifier l'application de tout ce qui concerne les instruments de musique, dont je parle, aux Danses des Morts, puisque j'ai extrait des Danses les plus rares et de celles qu'on ne peut se procurer que très difficilement les images où se trouvent figurés la plupart de ces instruments. Je me suis servi des principaux types de rondes funèbres qui ont acquis le plus de célébrité et sont les plus curieux par leur ancienneté, savoir : les deux Danses bâloises, la Danse Macabre, le *Doden dantz* et la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg. Ces Danses représentent l'art instrumental du moyen âge dans une période de trois siècles. J'ai joint à ces antiques monuments la *Danse d'Holbein*, qui contient aussi quelques instruments assez curieux à étudier, aujourd'hui complétement tombés dans l'oubli. Mais je n'en ai pas toujours donné une copie, parce que j'ai pensé qu'on pouvait facilement les avoir sous les yeux, M. Fortoul ayant publié, en France, une édition de l'excellent travail de Schlotthauer, qui reproduit très fidèlement l'œuvre d'Holbein. On se rappellera que c'est dans les mains du squelette qu'il faut chercher l'instrument décrit, à moins qu'il ne se rencontre des exceptions, ce que j'indiquerai.

(2) Ces noms étant génériques, on déterminait leurs acceptions particulières au moyen d'un terme indiquant l'espèce d'instruments dont on voulait parler. Ainsi, en allemand, le mot *Pfeife* donne *Querpfeife*, *Feldpfeife*, *Schweizerpfeife*, lorsqu'on veut l'appliquer à l'instrument que nous appelons *fifre*. *Schaeferpfeife*, littéralement instrument de berger, s'entend d'une sorte de flûte, de chalumeau. *Bockpfeife*, *sackpfeife*, signifie une cornemuse à outre, l'instrument que les Anglais, par la même raison, appellent *bag-pipe*, comme ils disent aussi *horn-pipe*, pour désigner une autre espèce d'instrument à vent. Junius et Kilian traduisent en flamand les mots latins *tibia* et *fistula* par *pype* et *fluyte*, et de leur temps on exprimait dans la même langue par *ruispyp*, *lollepype*, le *mœzel* ordinaire ou *doedelzac*, c'est-à-dire la *cornemuse* ou musette : *ruispyp*, de *ruis*, bruissement, bourdonnement ; et *lollepyp*, de *lolle*, miaulement, chant langoureux d'une chatte en amour. Pour *mœzel*, les Flamands on dit aussi *quene*, que Kilian interprète par *tibia utricularis*.

(3) On prétend que la première flûte de cette espèce fut faite d'une jambe de grue, et que l'on en construisit aussi avec des os d'âne.



la flûte proprement dite prit le nom de *tibia* chez les Latins. Au surplus, beaucoup d'autres matières ont servi et servent encore pour cet objet; mais le bois est celle que l'on préfère généralement à toute autre.

Il est bien peu de nations de l'antiquité ou des temps modernes qui n'aient pas connu ce genre d'instrument, sinon dans toute sa perfection, du moins à l'état d'ébauche, comme l'emploient encore de nos jours les sauvages. Dans l'Inde, en Egypte et parmi les Hébreux, il s'en rencontre différents types d'une origine fort ancienne. Chez les Grecs et chez les Romains, les variétés en furent si nombreuses, que nos archéologues croient pouvoir en admettre plus de deux cents. Néanmoins toutes ces variétés se réduisaient à trois espèces principales : la flûte simple, la flûte à plusieurs tuyaux ou flûte de Pan, et la flûte double. Les deux premières espèces sont restées en usage jusqu'à nos jours. Quant à la flûte double, on ne sait pas d'une manière positive si les peuples du Nord l'ont cultivée originairement. Toujours est-il que cette flûte existe sur des monuments du IXe, du Xe et du XIe siècle. Strutt, dans son *Angleterre ancienne*, reproduit un groupe de trois personnages dans lequel figurent deux musiciens qui jouent l'un de la flûte double, l'autre de la lyre antique. Le manuscrit n° 1118 de la Bibliothèque nationale contient un dessin de flûte double datant du XIe siècle. Ce dessin est fort grossier, mais remarquable à ce point de vue qu'il représente un instrument dont les tuyaux, au lieu d'être isolés, sont liés ensemble de manière à ne former qu'une seule pièce. Ils aboutissent en outre à une double embouchure. Cette combinaison fut renouvelée au siècle dernier sous les noms de *flûte d'accord* et de *flûte harmonique*. Si l'auteur des *Contes d'Eutrapel* ne plaisantait fort légèrement à propos de tout, et ne donnait presque toujours un sens figuré et parfois obscène à ses comparaisons, on serait tenté de croire qu'il voulait faire allusion aux flûtes d'accord, lorsqu'il écrivait ce qui suit : « Les premiers quarante ans de ce vieillard Macé (continuoit Dupold) furent emploiez » au mestier de cousturier et de sonneur de fleute, qu'il appelait un *coutre* (sont ces flûtes qu'on fait à » Crouteles, larges par le milieu et à deux accords). » Toujours est-il que c'est en s'appuyant de ce seul témoignage que l'on a très sérieusement cité le mot *coutre* dans l'*Essai* de de la Borde comme ayant été le nom d'un ancien instrument de musique. L'espèce de flûte double qu'on appelait flûte harmonique se composait de deux flûtes à bec réunies et accordées en tierce. Au moyen de divers doigtés on y pouvait exécuter certains accords (1). On fait encore aujourd'hui, par l'application du même procédé, des petits flageolets doubles qui servent de jouets à l'enfance. Un peuple de l'Europe moderne, les Russes, possède un instrument nommé *dudà*, *dutka* et *dudotka*, très ancien dans leur pays, qui est à peu près semblable à ceux que l'on vient de décrire. Il se compose de deux tuyaux ordinairement d'inégale longueur, joints ensemble et percés chacun de trois trous.

La flûte, à cause de son origine champêtre, a joué de tout temps un grand rôle dans la poésie bucolique. Elle a été en réalité l'instrument favori des pâtres et des bergers. On aime encore à l'entendre au village, et les sons aigus du flageolet charment toujours le paysan. Comme les poëtes s'identifient volontiers avec les héros qu'ils célèbrent, ils ont adopté les pipeaux rustiques dès qu'ils se sont mis à garder les moutons. Cela nous a valu sur la musique champêtre un grand nombre de métaphores, qui toutes découlent de l'antique fiction du dieu Pan, patron des bergers et inventeur des flûtes pastorales. Marot nous rappelle cette fable dans son charmant et naïf langage :

Pan, disait-il, c'est le Dieu triomphant
Sur les pasteurs ; c'est celuy, mon enfant,
Qui le premier les roseaux pertuisa,
Et d'en former des flûtes s'advisa.
(*Eglogue au Roi.*)

La flûte eut aussi un caractère guerrier dont l'origine peut s'expliquer allégoriquement par les traits

(1) Un individu nommé Mocket a publié une méthode pour cet instrument. On y trouve un arrangement de la *Marseillaise* du même auteur. Cet arrangement est des plus malencontreux et donne une bien pauvre idée de l'effet que devait produire notre beau chant national exécuté sur la flûte harmonique.

prêtés au dieu Pan dans le mythe de Bacchus marchant à la conquête des Indes. L'invention espèce particulière de flûte, dont on fait honneur à Minerve, semble donner également la raison po de la destination de l'instrument aux fières harmonies du combat. Cependant, quoique la flûte ait é ployée dans la musique guerrière des anciens presque aussi souvent que l'a été la trompette, c'es dernier instrument qu'est échu l'honneur de représenter par métaphore la poésie épique.

Il est souvent question dans les Danses des Morts du son de la flûte, surtout dans les Danses allem où l'on rencontre à chaque instant l'expression suivante : *Pfeifenthon*. Mais, comme je l'ai dit aille mot *Pfeife* ayant dans la langue allemande un sens générique qui embrasse tous les instruments à l'expression de *Pfeifenthon* peut aussi bien s'appliquer au son du chalumeau, du hautbois, du flageo sifflet qu'à celui de la flûte proprement dite. Les traducteurs ne sont donc pas gênés pour en donn terprétation, et dans le texte du Grand-Bâle, le *Pfeifenthon* du funèbre dilettante est souvent ren *aigre sifflet*, tant il nous répugne d'admettre que l'instrument de la Mort puisse être une flûte douc

Flûte droite. — Selon toute probabilité, c'est la plus ancienne. Pour en jouer, on tenait cet verticalement devant soi. Elle comprenait différentes variétés : les plus simples étaient des ébauche struments plutôt que des instruments complets. C'étaient des sifflets ou des chalumeaux grossiers, on en fait encore dans les campagnes pour se divertir et pour prendre les oiseaux à la pipée. Une b de saule, de jonc, une tige d'oignon ou de roseau, percée seulement de deux ou trois trous, consti ce naïf appareil musical. C'est là ce qui engendra les instruments nommés *sifflet de paysan*, *pipe*, *fistule*, *flaros de saus*, *muse de blé*, *flûte eunuque*, *flûte à trois trous*, appelée aussi *flûte à l'oignon* et m Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, page 227 du livre des instruments à vent, décrit avec s flûtes et ces chalumeaux primitifs, notamment la flûte qu'il appelle *flûte eunuque*, qui n'est autre cho le mirliton actuel (1). Quand on pense aux choix étranges que faisaient nos ancêtres dans leurs naisons instrumentales, on est moins étonné de voir une flûte comme la muse de blé, *que l'on prend e* jouer un rôle dans la musique sérieuse. L'auteur de l'*Harmonie universelle* nous dit lui-même qu' former avec ces sortes de flûtes un concert entier, *qui a cela par-dessus toutes les autres flustes qu' davantage le concert des voix, car il ne luy manque que la seule prononciation, dont on approche près avec ces flustes*. D'après cela, il n'est pas impossible que la muse de blé ait joui de quelque Les mêmes considérations s'appliquent aux flajos de *saus*, à la pipe et à la fistule, instruments to imparfaits, et que l'on commença par fabriquer dans les champs avec les seules ressources offer la nature.

Les flûtes droites, d'un type moins grossier, avaient trois trous, indépendamment de ceux des mités et de l'ouverture latérale appelée *lumière*. Elles étaient faites de différentes essences de avaient pour embouchure une sorte de gros sifflet formant la tête de l'instrument, d'où le nom de *bec*, qui, à une certaine époque, servit à les désigner en France. Peu à peu le nombre des t augmenté et porté de trois à quatre, puis à six et même au delà.

Les dénominations de *flajeol*, *fifre*, *fistule*, *sublet* (pour sifflet), furent appliquées d'une façon gé à toutes sortes de variétés de flûte, mais principalement aux flûtes droites d'une petite dimension timbre aigu. Elles ont exprimé aussi des variétés du chalumeau. La dénomination la plus répandu que l'on rencontre le plus fréquemment dans les vieux auteurs français, est celle de *flageol*, avec s rentes orthographes ; elle semble même, jusqu'au XVe siècle environ, avoir été préférée au mot *flûte* occasion.

(1) Pour arriver à définir ce que Guillaume de Machault entendait par *flûte Brehaigne*, on avait rapproché les explications données par Mersenne à propos de la flûte eunuque du mot français *brehaigne*, lequel en vieux langage signifie stérile, impuissant, et l'on avait induit de ce rapprochement que l'espèce de flûte mentionnée par le trouvère du XIVe siècle était le même i que la flûte eunuque dont parle Mersenne. Il est probabl là une opinion erronée, et que le mot *brehaigne*, dans l il s'agit, n'est pas un adjectif, mais un nom propre de sorte que *flûte brehaigne* doit plutôt signifier *flûte de Bi*



Flajeol. — *Flajel, flagiel, flageols, flajeols, flageos, flajeos, flajos, flageux, flagiex, flavel, flaveteau, flautele, flagolet, flageolet.*

Sonnent buisines et tabours,
Grans cors d'arain et mœnel,
Freteaulx, *flageaulx* et *chalemel*.
(*Roman d'Athis*, ms. cité par du Cange.)

Lors r'oïssiez trompes soner,
Cors, tabours, *flageus* et chevrettes.
(Guill. Guiart, XIIIe siècle.)

Puis prens sa muse et si travaille
Et son *flavel* de cornoaille (1)
Et espringue et sautele et bale,
Et fiert dé pié parmi la sale.
(*Roman de la Rose*, XIIIe siècle.)

Les cloches sont tabourins et doucines,
Harpes et luz, instrumens gracieux,
Hautbois, *flageols* trompettes et buccines.
(Marot, *le Temple de Cupido*, XVIe siècle.)

..... Et les cordes toucher
Des instruments, et les flutes sonner,
Doubles *flageols* faisoient tant raisonner.
(Marguerite de Navarre, XVIe siècle.)

On appelait *flaiolliers, flageolleux, flageolleurs* ceux qui jouaient du *flajol*, et en général de la flûte ou du chalumeau. Dans l'un des deux états des officiers de l'hôtel des rois Philippe le Hardi et Philippe le Bel, des années 1274 et 1288, il est question d'un *roi des joueurs de flûte*, nommé dans le texte latin *rex flaioletus* (2). Un ancien compte mentionne à l'année 1492 des *flaiolliers* qui reçurent XXVI sols à titre de gratification. On se servait aussi du mot *flûteurs*, comme le prouve l'ancien dicton *flûteurs d'Orléans*. Nous disons aujourd'hui *flûtistes* et joueurs de flageolet.

Sous la dénomination de *flajeol* on comprenait autrefois, non seulement des espèces de flûtes différentes, mais des variétés de la même famille, ainsi que nous le donne à entendre Guillaume de Machault dans ce passage: « *Et de flaios plus de* X *paires, c'est-à-dire de* XX *manières, tant de fortes comme des légères.* » Tous ces instruments se réduisent à quelques types principaux, savoir :

La flûte longue a trois trous. — Cette espèce de flûte fut très en vogue dans les XIVe, XVe et XVIe siècles, voire antérieurement, pour accompagner le rhythme du petit tambour ou tambourin. Cette destination lui était encore attribuée du temps de Thoinot Arbeau, qui dans son *Orchésographie*, imprimée à Langres vers la fin du XVIe siècle, nous donne des renseignements très exacts sur la manière de l'employer: « Quant à notre tabourin, dit-il, nous n'y mettons point de sonnettes et l'accompagnons ordinai- » rement d'une longue flutte ou grand tibie : et de la dicte flutte le joueur chante toutes chansons que bon » luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soustient le tabourin... Le bout près » de la lumière est soutenu dans la bouche du joueur, et le bout d'en bas est soutenu entre le doigt auricu- » laire et le doigt médecin (le médiaire), et oultre ce afin qu'elle ne coule bas hors la main du joueur, il y » a une esguillette au bas de la dicte flutte où se met le dict médecin pour l'engaiger et la soutenir; et n'a » que trois pertuis, deux devant et ung par derrier, et est admirablement inventée, car du doigt démons- » trant (l'index) et du doigt du meillieu qui touchent sur les deux pertuis devant et du poulce qui touche » sur le pertuis derrier, tous les tons et voix de la game s'y treuve facilement. » C'est-à-dire qu'usant d'un artifice qui consistait à souffler dans le tube de manière à faire *quinter* et *octavier* l'instrument, on obtenait toutes les intonations qui ne pouvaient être produites naturellement. Un dessin de l'homme jouant du tambour ou tambourin et de la longue flûte à trois trous accompagne dans l'ouvrage de Thoinot Arbeau la description ci-dessus. Je l'ai donné pl. XX, fig. 178. Mais nous trouvons des exemples beaucoup plus anciens de cette fonction ménétrière dans les Danses des Morts. L'un des quatre squelettes-musiciens de

(1) Dans l'édition de l'abbé Langlet Dufresnoy, ce vers est ainsi : *Aux instruments de Cornaialle*; dans le manuscrit que possédait Roquefort, il y avait : *Et son flajos de Cornoaile*; et ailleurs on lit :

Puis prend sa muse et se travaille
As estives de Cornoaille.

(2) Ludwig, *Reliquiæ manuscript. omnis medii ævi*, t. XII, p. 10, 25 et 26.

la *Danse Macabre* (XIVe et XVe siècle) tient de la main gauche, en *h* et en *i* (pl. IV, fig. 24 et 25
longue flûte, et de l'autre main frappe sur un petit tambourin suspendu à son bras gauche au moyen
lisière ou courroie. Le modèle de flûte que l'on trouve dans ces deux dessins est semblable à celui qu
voit dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau; les trous sont figurés ici tous les trois au-dessus l'
l'autre du même côté, tandis que, conformément à la description précédente, il n'en aurait fallu ma
que deux à cet endroit, en laissant supposer que le troisième existait de l'autre côté du tube. Le squ
du *Doten Dantz* joue du même instrument; mais, par une inadvertance du dessinateur ou du graveur,
de la main droite qu'il en joue. Comme il porte la main gauche sur le bras du roi, il n'est point mu
l'os ou de la baguette qu'il tient ordinairement pour frapper son tambour. Du reste, ce dessin est fort
sier. En *a* et *e* (XIVe et XVe siècle), la forme de l'instrument à percussion est plus aplatie que da
exemples précédents, et la flûte qu'embouche le musicien du charnier paraît être une flûte à six t
en *a* (pl. III, fig. 22), cinq de ces trous sont apparents, et en *e* (fig. 23) seulement quatre, comm
peut s'en assurer par le dessin que j'ai emprunté à Massmann. Mais cela ne signifie absolument rie
dans l'édition de la Danse du Grand-Bâle par Mérian, et dans plusieurs autres de la même Danse,
toujours des différences de ce genre à constater : ce sont là évidemment autant d'erreurs. Quoique l
à six trous fût en usage à l'époque de l'apparition de la première Danse bâloise, il n'est pas pro
qu'un même individu l'eût employée simultanément avec le tambour, car il lui aurait fallu en jouer
seule main, ce qui ne lui eût été possible qu'avec la flûte à trois trous. C'est donc ce dernier instr
que l'artiste aurait dû représenter pour être exact, et qu'il aura voulu représenter peut-être, sauf qu
petits points de trop qu'il aura mis là sans le vouloir. De la Borde a reproduit, tome II, page 288 d
Histoire de la musique, une estampe tirée d'une édition de la *Danse aux aveugles* dont il n'indique
date. On y voit un joueur de flûte et de petit tambour précédant la Mort montée sur un bœuf. La *Sc
phia* ou *Theatrum instrumentorum* de Prætorius contient les deux instruments dont je parle. Le tex
s'y rapporte indique qu'on les associait très fréquemment en France et dans les Pays-Bas pour acc
gner la danse. Prætorius parlant de cet usage comme d'un usage étranger, on est tenté de croire q
ménétriers allemands du XVIIe siècle ne pratiquaient déjà plus ce genre de combinaison. Il est à rema
que les deux instruments reproduits dans la *Sciagraphia*, et que l'on trouvera ici, pl. XIX, fig.
ont encore la forme qui leur était propre à une époque beaucoup plus reculée, notamment au XIIIe
Le tambour, dont le cylindre de bois est presque aussi peu élevé que celui d'un tambour de basq
semblable par ses dimensions à celui que tient suspendu à son bras le squelette du charnier des D
bâloises. C'est cette forme que l'on remarque dans la plupart des monuments qui appartiennent
époque antérieure, et dont on peut citer un exemple assez remarquable au XIIIe siècle parmi les scul
de la maison de la rue du Tambour, à Reims. Un des cinq compagnons ménétriers qui décoraient la
de cet édifice tenait, moitié sur son bras, moitié sur son épaule, un petit tambourin semblable à celu
j'ai donné le dessin d'après Prætorius. Le musicien n'était point représenté jouant de cet instrument
embouchant une flûte à trois trous qui mérite une attention particulière en raison de sa forme orig
Le tuyau, au lieu d'être droit dans toute sa longueur, était coudé à chaque extrémité en se
verse (voy. pl. XX, fig. 165). Il est percé, au milieu, de trois trous dont le musicien ne fait pas
bien qu'il paraisse souffler dans son instrument. Mais je répète que l'on ne peut attacher aucune i
tance à des particularités de ce genre, parce qu'elles sont la plupart du temps l'effet du hasard. D
description de la Maison des musiciens à Reims, M. le baron Taylor désigne cette flûte de tambouri
le nom de *fretiau*. L'*A* de la Danse des Morts (Alphabet d'Holbein) contient aussi la représen
des deux instruments associés. Au XVe et au XVIe siècle, la caisse du tambour paraît s'être allongée. T
Arbeau dit qu'elle avait deux petits pieds de long et un pied de diamètre. Plus tard elle s'agrand
core; en revanche, le tuyau de la flûte diminua en longueur. Au XVIIIe siècle, l'alliance de la flûte et du
tambour, après avoir subi de légères modifications, constitua la combinaison instrumentale que nous
lons encore *tambourin*, du nom de l'instrument à percussion qui a fini par s'entendre de la réunion

des deux instruments. Les Provençaux ont employé jusqu'à nos jours ce modeste concert pour donner des sérénades et pour égayer leurs fêtes et leurs solennités. Cette coutume n'est plus générale dans le reste de la France, et le tambourin que l'on y rencontre en de rares occasions, principalement dans les mains des conducteurs d'ours funambules, est presque toujours calqué sur celui dont les Provençaux font usage. C'est une caisse ronde et cylindrique du diamètre à peu près du tambour de guerre, mais d'une longueur double. Elle est généralement faite d'un bois léger, et se suspend au bras gauche dans la position du tambour ordinaire. La flûte de ce tambourin se nomme *galoubet* (du provençal *galoubé*); nous l'appelons aussi *flutet* (1). C'est une petite flûte à bec qui n'a que trois trous, et dont le son est fort perçant. Quelques années avant la fin du XVIIIe siècle, le tambourin et le galoubet étaient encore rangés dans la classe des instruments propres à la danse, avec la musette, la vielle, le tambour de basque et les castagnettes. Il existait aussi une petite flûte à bec, ou flutet, du même genre que la précédente, mais plus longue de quelques centimètres, dont on se servait pour accompagner un tambourin à cordes appelé *bedon*, ou *tambourin basque* (2). Les Allemands appelaient la flûte à trois trous, *Schwiegel*, *Schwagel*, *Stammentienpfeife*. « C'est » cette flûte, dit Prætorius, qui est de la longueur du fifre ou *fistula militaris* (*Querpfeife*), et dont on voit quel- » ques Anglais faire usage pour accompagner le petit tambour. » Ce petit tambour est celui dont j'ai parlé plus haut, et dont on trouve le dessin pl. XIX, fig. 175 *a*. Il était tout simple que les ménétriers anglais l'eussent conservé, puisque sous une forme presque semblable, et sous le nom de *tabor* (pl. XIX, fig. 174), il avait été particulièrement attribué aux bardes non gradés, ou *minstrels*. En France, selon Doni, la flûte à trois trous fut non seulement jointe au tambour, mais aussi à la vielle, ce qui, d'après son témoignage, lui valut le nom de *flûte des vielleurs*.

La flûte droite a six trous. — Quoique cette flûte, par le nombre de ses trous, semble être déjà plus compliquée que la précédente, elle exigeait si peu d'habileté de la part de l'exécutant, du moins dans son état primitif, qu'on attribue à cette circonstance l'origine de la façon de parler proverbiale : *Pour jouer de la flûte, il n'y a qu'à souffler et à remuer les doigts;* locution qui s'applique encore, de nos jours, à toute chose dont on vient facilement à bout. Les ménétriers en faisaient usage ainsi que de la flûte à trois trous. Ils l'appelaient *flageol*, *flageolet* ou *flavel*, comme tous les instruments en général qui appartenaient à la même famille. D'anciennes vignettes nous montrent les visiteurs de la crèche, les bergers jouant, non seulement de la cornemuse, mais aussi du flajeol ou flûte à bec à six trous. C'est ainsi qu'en Italie les *pifferari*, qui descendent des montagnes aux approches de Noël, continuent cette tradition en s'associant par couples et en se servant, pour fêter la Vierge et le *bambino*, l'un d'une cornemuse (*piva*), l'autre d'une sorte de clarinette qui tient lieu de l'ancien instrument à vent dont nous parlons ici. Le modèle de flûte à bec qu'on voit ordinairement représenté dans les mains des bergers dans les XVe et XVIe siècles est celui dont j'ai donné trois exemples, pl. XIV, fig. 96, 97 et 98. Les personnages des figures 96 et 98 sont en effet deux bergers. Le premier est tiré d'une gravure du *Mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse vierge Marie*, imprimé à Paris dans les premières années du XVe siècle. Le sujet de cette gravure est l'Annonciation de la naissance du Sauveur. Dans le texte du Mystère, les bergers devisent entre eux des cadeaux qu'ils feront à l'enfant Jésus. Il en est un, nommé Pelion, qui se décide à offrir au fils de Marie son beau flageolet *tout neuf*, qui lui a coûté deux bons deniers (3). On voit dans le dessin que j'ai donné d'un de ces bergers jouant du fla-

---

(1) Le *flutet* et le *galoubet* ont été quelquefois distingués l'un de l'autre et regardés comme deux variétés du même instrument.

(2) Voy. l'explication de cet instrument au chapitre Monocordes et au chapitre Tambours.

(3) Le dialogue des bergers a lieu d'un bout à l'autre sur le ton de la plaisanterie. En voici un fragment :

Rifflart.
Luy donras tu ton chien.
Pelyon.
Nenny.
Qui retourneroit mes brebis?
Rifflart.
Luy donneras tu du pain bis.
Pelyon.
Nenny.
Rifflart.
Luy donras tu du let.
Pelyon.
Bref, il aura mon flageollet,
Tout neuf, il n'est pas de refus ;
Onc puis en Bethlem ne fus
Que a ung de ces petits merciers

geolet, que le modèle de cet instrument diffère dans sa dimension de celui que l'on emploie de nos sous le même nom, et que c'est proprement une flûte ordinaire ou flûte à bec à six trous. La figure contient un second exemple. Le berger y est représenté jouant de son instrument; auprès de lui e chien fidèle. Cette figure provient des jolis encadrements d'un livre d'heures, publié à la même époq le *Mystère de la Conception et Nativité de la vierge Marie.* Il en est de même de la figure 97. Ici, c partout ailleurs, le nombre des points destinés à figurer les trous de la flûte à bec est complétem bitraire. Du reste, dans ce genre d'instrument, la position des trous était variable. Tantôt il y e quatre devant et deux derrière, tantôt ils étaient tous les six du même côté: il en résultait un doig férent. La flûte à bec, percée d'après le premier système, est celle qui a retenu l'ancienne dénomi de *flajeol* ou *flageolet*, qui s'est prise longtemps dans un sens générique. Mersenne dit naïvement instrument est l'un des plus *gentils* que l'on connaisse, et les rimeurs de fadaises et de brunettes o ticulièrement affectionné cette expression de *gentil flageolet*. Le nom d'*arigot* s'appliquait à cette f XVIe siècle, ou du moins à l'une de ses variétés; quelquefois alors on la substituait au fifre pour pagner le tambour militaire. « Aulcung, dit l'auteur de l'*Orchésographie*, usent, en lieu du fifre, » *flajeol* et *fluttot*, nommé *arigot*, lequel, selon sa petitesse, a plus ou moins de *trous; les mieux f* » *quatre trous devant et deux derrière*, et est leur son fort *éclattant, et pourrait-on les appeler petites* A cette description est joint le dessin que j'ai reproduit, pl. XIV, fig. 94 : il représente un soldat jo l'arigot. Ce *flageolet* primitif, à six trous sans clef, s'est conservé jusqu'à l'époque actuelle. Mais à l siècle passé il n'était déjà plus qu'un instrument de fantaisie et d'amusement. Aujourd'hui il est cult quelques ménétriers de village, par des amateurs d'oiseaux (1) et par les petits enfants. Quant au fla il a subi des perfectionnements en rapport avec le mouvement progressif de l'instrumentation, et s est assez important dans la musique de danse et dans les concerts de société. Je n'ai point renco flageolet proprement dit dans les rondes funèbres, et quoique les instruments de *b*, *c*, *d*, *f*, *g* (p fig. 88-92), par la forme et la longueur du corps sonore, aient de l'analogie avec les flûtes à six tr nombre tout à fait arbitraire des points figurés sur plusieurs de ces tubes et l'absence de tout sign blable sur d'autres dénotent ici l'œuvre du hasard et font douter que l'artiste dans ces dessins incor soit proposé de représenter une espèce de flûte déterminée. D'ailleurs il est à remarquer que le s qui tient cet instrument en joue d'une seule main, ce qui indiquerait plutôt qu'il se sert d'une flûte trous. En *b* et en *c* (l'empereur et le médecin de la Danse du Petit-Bâle, XIVe siècle : voy. fig. 88 les points destinés à figurer les trous manquent; en *d*, il y en a probablement plus qu'il n'en faut. dèles ne servent donc qu'à fixer la forme générale de l'instrument. On voit qu'ils indiquent tous l des flûtes à bec de la même longueur et du même diamètre. De toutes les espèces de flûtes emplo moyen âge, les plus communes, les plus vulgaires, ont été sans contredit la flûte à trois trous, cel trous et la *flûte traversière*, dont je parlerai tout à l'heure. Cependant, par suite des perfection apportés au modèle primitif de ce genre d'instrument, on arriva bientôt à des combinaisons moins et plus artistiques. Telle fut celle qui donna naissance à la flûte à neuf trous, employée en France ju milieu du siècle dernier sous le nom de *flûte douce* ou *flûte d'Angleterre*. Elle composait, par ses n de différente grandeur, tout un système du grave à l'aigu. Mersenne le partage en deux jeux princ

---

Il me couste deux bons deniers
Il sera pour l'enfant esbatre
Homme n'y a qui leust pour quatre
Mais néantmoins et fust-il plus riche
Il l'aura.

ALORIS.

Le don n'est pas nice,
Mais digne de grant guerdon.

Le mistère de la Conception et Nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le Mariage dicelle la Nativité Passion Resurection et Assencion de Nostre Sauveur et Redempteur Jesu Chri Paris l'an de grace mil cinq cent et sept. Imprimé au dit l Jehan Petit Geuffroy de Marnef et Michel le Noir, etc.

(1) Celui dont on s'est servi pour siffler les oiseaux et q pelait *flageolet d'oiseau*, ou *flageolet de serin*, était le plu composé de deux parties qui se séparaient. On ajoutait l'instrument un tuyau ayant un renflement où l'on introdu petite éponge. La force de l'air étant mitigée par l'effet petite éponge, le son du flageolet imitait la voix des oisea bles de siffler et de retenir les airs qu'on leur *serine*.



le petit jeu et le grand jeu. Elle avait sept trous devant et un derrière; mais le dernier trou percé au bas du tube était double, pour que l'artiste pût se servir de sa main gauche ou de sa main droite, selon l'habitude qu'il avait contractée. C'est aussi ce qui s'observait dans les anciens modèles de flûte à six trous, comme le prouve un dessin de cette espèce de flûte contenu dans la *Musurgia* de Luscinius. Du reste, ces deux trous percés à côté l'un de l'autre donnaient le même son; on bouchait avec de la cire celui dont on ne faisait pas usage. C'est à cela que l'instrument devait son nom de *flûte à neuf trous*, bien que, en réalité, il en eût seulement huit principaux. Les basses avaient une clef que le petit doigt faisait mouvoir pour ouvrir le dernier trou du côté opposé à l'embouchure, et les flûtes les plus graves s'embouchaient au moyen d'un serpentin qui descendait le long du corps de l'instrument jusqu'à l'endroit où les lèvres de l'exécutant pouvaient facilement s'y appliquer. La planche IX de la *Sciagraphia* ou *Theatrum instrumentorum* de Prætorius contient la représentation très exacte de tout le système de ces flûtes à bec que les Allemands appelaient *Blockfloeten*, *Ploekfloeten*, *Ploekpfeifen*. On en trouve aussi des dessins dans Mersenne (liv. V, page 239), au nombre desquels sont deux variétés que Prætorius ne donne pas, et dont la plus grande, percée de onze trous, pouvait avoir 7 ou 8 pieds de haut. A la bibliothèque de Strasbourg on voyait autrefois deux instruments de cette famille assez bien conservés, et provenant du dépôt d'anciens instruments appartenant à la ville, et dont on disposait pour la musique et les concerts des fêtes solennelles. Je les ai essayés pour vérifier l'exactitude des éloges donnés par Mersenne à ces sortes de flûtes qu'il prétendait avoir été appelées *douces* « à cause de la douceur de leurs sons, qui représentent le charme de la douceur » des voix. » De tels éloges sont un peu exagérés. Ces flûtes sont douces, en effet; mais ce qui leur communique principalement ce caractère, c'est moins la douceur de leur timbre que leur peu de sonorité. Cependant, sous le règne de Louis XIV, toutes les parties de flûte, dans la musique dramatique, étaient confiées à des instruments de ce genre. Le nom de *flûte à neuf trous* a été donné aussi à la *flûte de Pan*, en sorte que lorsqu'on rencontre cette dénomination dans les vieux auteurs, on est assez incertain de savoir à quel instrument elle s'applique. Je pense toutefois que dans le passage suivant, tiré de Rabelais, c'est bien de la flûte dont j'ai parlé ci-dessus qu'il est question : « Il apprint (Gargantua) iouer du luc, de l'espinette, » de la harpe, de la flutte d'Alemant et à *neuf trouz*, de la viole, de la sacqueboutte. » (Rab., liv. I, chap. XXIII.) Dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, la flûte à bec à plus de six trous tomba en désuétude. Elle fut reléguée dans les campagnes, et définitivement remplacée par la flûte traversière. Déjà, vers 1761, quelques auteurs ne la citent plus que pour mémoire. Celle dont ils nous parlent, et dont ils attribuent l'usage aux bergers et aux paysans, avait la forme d'un grand flageolet; elle avait six trous par devant et un par derrière, et une sorte de patte où il s'en trouvait un huitième pour le petit doigt.

Observons ici qu'on ne doit pas donner à la *flûte douce* les noms de *dulcian*, *dulcimer*, *dulce melos*, qui appartiennent à des instruments d'un tout autre genre.

Flûte traversière. — On a donné à cette flûte l'épithète de *flûte traversière* pour la distinguer de la flûte droite, et pour indiquer qu'on l'embouche, non point par le haut, dans une position verticale, mais de côté, par une embouchure latérale, en sorte que l'instrument est placé horizontalement en travers du visage de celui qui en joue. On en a un exemple (pl. XIV, fig. 95). Dans cet exemple, le personnage qui joue de la flûte traversière ou fifre est un soldat que Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie*, a représenté avec le joueur d'arigot dont j'ai parlé plus haut. Les Français ont connu et cultivé très anciennement la flûte traversière, car il en est fait mention dès le XIVe siècle dans un fragment d'une ballade d'Eustache Deschamps, que j'ai déjà cité :

Guiterne, rubebe ensement,
Harpe, psalterion, doucaine,
N'ont plus amoureux sentement,
Vielle, *fleuthe traversaine*.

Toutefois elle n'était point aussi populaire que la flûte à bec, parce qu'elle exigeait plus d'art et présentait plus de difficulté pour la production du son. Au lieu d'être un bec taillé en sifflet, l'embouchure de

cet instrument consistait dans un simple trou rond percé d'un côté du tube à peu près à la hauteu
lumière était placée dans les flûtes droites. (Voy. pl. XIV, fig. 93, deux modèles de flûte traversi
Querpfeifen, tirés de Prætorius.) La manière de serrer les lèvres et de les poser sur ce trou pour s
dans le tube et en tirer du son exigeait un soin particulier et beaucoup de pratique. Indépendamm
ce trou servant d'embouchure, il y en avait six autres pour les doigts. Dans la suite, il y en
septième que l'on ouvrait par le moyen d'une clef. Enfin, après de nouveaux perfectionnements, l'
ment fut tellement amélioré, qu'on ne se persuade pas aisément que notre flûte actuelle descende en
ligne de la *flûte traversière*. L'ancien type pourtant existe encore dans le *fifre*, dont nous n'avons p
à fait perdu le souvenir; car le fifre n'est autre chose qu'une petite flûte traversière employée pour l
qu'on appelait *le dessus*. La flûte traversière avait son système complet ainsi que la flûte à bec;
était à ce système ce que le *flageolet* était au système des flûtes droites (1). Le fifre, et en général
instruments de cette famille, sont désignés dans la langue allemande par les mots *Querpfeife* ou *Fel*
parce que les Allemands se sont principalement servis de la flûte traversière pour accompagner le t
des soldats. C'est là probablement ce qui a généralisé en Europe l'épithète d'*allemande* que les Fra
les Anglais ont souvent employée pour désigner cette flûte, épithète que l'on rencontre dans les vi
teurs dès le xv[e] siècle, ainsi que le prouve le passage de Rabelais que j'ai rapporté plus haut. D
on en faisait usage en Allemagne autre part qu'à la guerre. Dans une ancienne gravure de la *Ch*
de Nuremberg représentant les danseurs de la *nuit de Noël*, nous voyons un jouvenceau, qui fait l'
ménestrier, jouer du fifre pendant qu'un camarade, placé près de lui, bat le tambour, et que les
personnages de la scène, jeunes filles et jeunes garçons, exécutent des pas et des révérences
(pl. III, fig. 17). Le fifre, que nous ne connaissions encore que par son côté belliqueux, a don
dans la musique de danse, de même que le flageolet, qui est principalement regardé comme un
ment champêtre, a été associé comme le fifre au tambour des soldats. La flûte traversière ayant dé
ment remplacé toutes les autres, hormis la petite flûte à bec appelée *flageolet*, et cette flûte étant
d'hui la seule en usage dans les orchestres, on ne la désigne plus par les épithètes qui lui avaient
ginairement attribuées, et l'on dit simplement *flûte*.

FLÛTE DE PAN, SYRINX (ou *flûte à plusieurs tuyaux*). — Cet instrument, dont l'invention rem
premiers âges du monde, est parvenu jusqu'à nous dans sa forme primitive, et sous le nom de *sy*
lui fut particulièrement donné. Il se compose d'un assemblage de petits tuyaux d'inégale grande
de roseau, de jonc ou d'autres matières, solidement fixés ensemble avec de la cire ou un autre lie
donnant chacun qu'une seule note (pl. XVI, fig. 131). L'instrument, dans l'origine, n'en avait q
et peut-être un moindre nombre; il en eut ensuite neuf, douze et jusqu'à seize. Pour en obtenir le
les fait passer rapidement et successivement devant la bouche pendant qu'on effleure l'ouverture
des lèvres, comme on a coutume de souffler dans une clef forée. Les anciens appelaient cet ins
syrinx, et en attribuaient l'invention au dieu Pan (2). Sur les monuments de l'antiquité classique,
rencontrons dans les mains de ce dieu et dans celles des faunes, des satyres et des bergers. Les
graphes et les philosophes attachent une signification symbolique à son origine, à sa configuration,
tout au nombre de ses tuyaux. L'usage et le nom de la flûte de Pan sont passés de la langue et des

---

(1) En France, au siècle dernier, on employait dans la musique deux espèces de petites flûtes auxquelles on donnait indifférem-ment le nom de *fifre*, bien que l'une fût une petite flûte à bec et l'autre une petite flûte traversière.

(2) Syrinx, nymphe d'Arcadie, ayant inspiré à Pan un violent amour, était poursuivie par ce dieu. Un jour que ses alarmes étaient plus vives et qu'elle fuyait son persécuteur, elle arriva au bord du fleuve Ladon et n'eut que le temps de s'y précipiter. Pan, qui la suivait, courut à l'endroit où Syrinx venait de disparaître et avança la main pour la saisir. Mais au lieu du corps charmant de celle qu'il aimait, il n'embrassa qu'une touffe de roseaux. L
avait été métamorphosée par une faveur particulière d
Tout musicien philosophe reconnaîtra sur-le-champ que
est une interprétation poétique de l'invention des inst
vent, ou, si l'on veut, de la flûte de Pan, invention c
comme le résultat immédiat de la découverte de la prod
son par l'air agité dans les roseaux. C'est au même fai
rapporte aussi l'origine de la personnification symboli
pris le nom de sirène. Le chant de la *sirène* indiquerait
culté de la nature par laquelle l'air pressé rend un son.

des païens dans celles des chrétiens. Notre vieil idiome a retenu le mot grec *syrinx*, qui signifie *roseau*, et en a fait *syringue*, *syringe*, *seringe* et *seringue*. Sur le chapiteau de Saint-Georges de Bocherville, monument du XIe ou du XIIe siècle, on voit un personnage qui joue de la flûte de Pan. Dans cet exemple, la forme extérieure de l'instrument est seule un peu modifiée. Les anciens auteurs ont souvent fait allusion à la syrinx, tantôt en la désignant par son nom grec et antique, tantôt en employant les deux dénominations de *pipeaux* et de *frestel :*

> Là s'assist Pan le Dux des bestes
> Et tint un frestel de rosiaux
> Si chalemeloit li danziaux.
> (Philippe de Vitry, *Poés. d'Ovid.*, ms.)

Toutefois on a prétendu que par *frestel* ou *frestiau* il ne fallait pas entendre la flûte de Pan, mais l'espèce de flûte à bec que nous avons appelée *galoubet*. Je crois que les deux interprétations conviennent au caractère de ce mot, qui semble avoir eu, comme *pipeau*, *chalumeau*, *flajeol*, un sens générique, et avoir servi à désigner différentes variétés d'instruments champêtres du genre de la flûte. Quant au mot *eles*, on a des doutes sur sa signification, et l'on ne saurait affirmer que l'instrument auquel l'applique Guillaume de Machault ait été précisément le même que la syrinx. Ce qui en avait fait concevoir la possibilité, c'est ce nom d'*eles* (ailes) qui est en rapport avec la figure même de l'instrument, et peut-être avec la matière dont il était fait, car un théoricien du XVIIe siècle, le P. Mersenne, observe dans son *Harmonie universelle* que l'on peut aisément transformer une aile d'oie en flûte de Pan. On soupçonne que l'ancien instrument que les Flamands appelaient *Vloegel* était la même chose que l'eles, c'est-à-dire le *frestel* ou flûte de Pan du moyen âge; mais je crois plutôt que le mot *vloegel*, venant de l'allemand *Flügel*, mot par lequel on désignait des instruments à cordes ayant aussi la forme d'une aile, on doit l'entendre d'un instrument à peu près semblable au clavecin, et surtout au clavecin vertical dont le type existait au moyen âge. Le mot *eles* a probablement eu la même signification. De nos jours, la syrinx a perdu le prestige poétique qu'elle tenait de son origine fabuleuse; elle est tombée dans le domaine de la musique ambulante. Les chaudronniers, qui avaient autrefois, en France, le monopole de la fabrication des instruments de métal, en vendaient de fer-blanc et de cuivre, et ils allaient eux-mêmes en jouer dans les rues pour annoncer leur marchandise. C'est là ce qui fit donner à cet instrument, dans le XVIIIe siècle, le nom assez trivial de *flûte* ou *sifflet de chaudronnier*, nom qu'il a conservé jusqu'ici dans le vulgaire. Quelques flûtes de Pan modernes ont un double rang de tuyaux accordés à la tierce. D'autres ont subi des perfectionnements de mécanisme qui feront peut-être restituer sous peu à cet instrument la place qu'il est digne d'occuper dans la musique instrumentale. Il serait d'autant plus injuste de frapper la syrinx d'un injurieux mépris que, selon toute probabilité, elle a donné naissance à l'orgue. Les Danses des Morts des XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles, que j'ai pu examiner, ne m'ont pas offert un seul exemple de la flûte de Pan, quoique cet instrument fût en usage aux différentes époques où ces Danses virent le jour.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CHALUMEAUX. — HAUTBOIS.

DANSE DU PETIT-BALE. : *a.*) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 22). — *b.*) Le Ménétrier. *Der Pfifer* (pl. V, fig. 28). — D GRAND-BALE : *c.*) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 23). — *d.*) Le Ménétrier. *Der Kilbepfeiffer* (pl. V, fig. 29). — DANS MANDE xylographique, Ms. n° 438 de la bibliothèque de Heidelberg : *e.*) Le Mendiant. *Der Bettler* (pl. XIII, fig. 84). DOTEN DANTZ : *f.*) Squelettes-Musiciens du Charnier (pl. VI, fig. 38).— DANSE MACABRE impr. : *g.*) Le Ménétrier (pl. V, fig. 3 — DANSE MACABRE du Ms. n° 7310, 3, de la biblioth. nat. : *h.*) Les quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 *a*). — MORTIS d'Holbein : *i.*) Le Triomphe de la Mort (le Charnier) (pl. IV, fig. 26).

Pris dans un sens général, les noms de *fistula* et *calamus* s'entendent de tous les dérivés de la flû mitive, et surtout des flûtes pastorales, parce qu'on appliquait ces deux noms dans l'origine à celle anciens disaient avoir été inventée par le dieu Pan, et faite d'une tige de roseau ou de plusieurs r assemblés et retenus par un lien (1).

Le grand dieu Pan avec ses pastoureaux,
Gardant brebis, bœufs, vaches et taureaux,
Faisoit sonner chalumeaux, cornemuses
Et flageoletz, pour esveiller les Muses.
(Marot, *le Temple de Cupido.*)

C'est dans ce sens, et en raison de cette origine, que les flûtes, les chalumeaux, les muses, muse cornemuses ne sont qu'une seule et même chose pour les poëtes bucoliques, qui confondent sous ce nomination divers instruments que les musiciens ont pris l'habitude de distinguer et de classer à pa à cause de la différence d'embouchure, soit pour toute autre raison. Ces instruments, appelés aujou flûtes, flageolets, chalumeaux, hautbois, cornemuses, musettes, étaient désignés au moyen âge assez grand nombre de termes qu'on transportait souvent de l'un à l'autre, ou qu'on employait d'u nière collective. Tels sont les suivants tirés des écrivains de la basse latinité : *fistula*, *pipa*, *calamus mellus*, *calamella*, *cierumela*, *cabreta*, *musa*, *stira*, *pandorium* ou *pandurium* (2), *chorus* (3), et ce particuliers aux vieux poëtes français : *fistule*, *frestel* ou *frestiau*, *pipe*, *pipeau*, *calamel*, *chalemelle* o *lemie*, *muse*, *chevrette*, etc. La plupart de ces dénominations s'appliquaient à de simples tubes sem aux sifflets et aux chalumeaux des campagnards. Quelquefois ils avaient des trous, quelquefois étaient dépourvus. Le *flaios de saus*, la *fistule*, la *pipe* et la *muse de blef*, mentionnés par Guillau Machault au XIV[e] siècle, étaient sans nul doute des instruments de ce genre. *Calamel*, ou *chalamelle*, et se sont dits d'une espèce de chalumeau, d'une flûte rustique à une seule tige et d'une flûte à plu tuyaux comme la flûte de Pan. Ils ont exprimé aussi des instruments à vent et à outre, c'est-à-di variétés de cornemuses et de musettes.

En cessant d'être un instrument primitif et grossier, et en s'introduisant parmi les éléments de l sique instrumentale, l'invention du dieu Pan retint quelque chose de son origine champêtre et de s

(1) Pan primus calemos cera conjungera plures
Instituit... (Virg., *Églog.*, II, v. 32.)
.... Nam te calamos inflare labella
Pan docuit... (Calpurnius, *ap.* Barthol., *De tibiis veterum*, lib. I, cap. 4.)

Virgile et Théocrite mettent la flûte de Pan, ou syrinx, dans les mains de leurs bergers. (Voy. Virg., *Eglog.*, II, 37 ; et Théocr., *Idyl.*, 8,18.

(2) Il ne s'agit point ici de la pandore, instrument à cordes de la nature du luth, mais d'un instrument à vent dont parle dore et Isidore de Séville, ce dernier dans le passage s « Organica est in his quæ, spiritu inflante completa, in sonu » animantur, ut sunt tubæ, calami, fistulæ, organa, *pandor* » milia instrumenta. » (S. Isid., lib. III, *Etymolog.*)

(3) Dans le sens d'instrument à vent, car ce nom s'est a aussi à un instrument à cordes.



tière originelle. Le petit tuyau ou canal qui a reçu le nom d'*anche*, et qui forme l'embouchure caractéristique de tous les dérivés modernes du chalumeau antique, se compose d'un fragment de chalumeau, c'est-à-dire d'un morceau de roseau taillé d'une seule pièce, ou divisé en deux parties ou languettes très minces, rapprochées l'une de l'autre et jointes de telle sorte qu'il ne reste entre elles qu'une très petite fente pour le passage du souffle. C'est comme type générateur des instruments dont on joue au moyen d'une anche, et dont on modifie le son par la pression des lèvres, que le chalumeau a été distingué d'avec la flûte, le cor et la trompette qui s'embouchent et résonnent par d'autres procédés. Nous trouvons dans la Danse des Morts du Petit-Bâle, en *a* (pl. III, fig. 22), la figure d'un des plus anciens dérivés du chalumeau rustique. C'était un simple tube percé de quelques trous, et dont l'extrémité inférieure s'élargissait en forme de pavillon, comme dans une ancienne espèce de trompette droite. Les trous ne sont pas figurés dans le dessin que donne Massmann, d'après Büchel, et que j'ai reproduit d'après Massmann (pl. III, fig. 22). On en remarque quelques uns en *f* (pl. VI, fig. 38), sur des instruments de la même forme que celui qui précède, et dont jouent trois des squelettes placés en tête du *Doten Dantz*. Comme rien, dans cet exemple, ne permet de reconnaître de quel genre était l'embouchure, il est à supposer que si ces instruments ne sont pas des *zinken* droits mal dessinés (les *zinken* droits ayant presque toujours eu aussi des trous), ce sont des chalumeaux de la même espèce que celui de l'orchestre du charnier (*Beinhaus*) de la Danse du Petit-Bâle. En Allemagne, on les appelait *Schalmeyen*; en Italie, *piffari*; en France :

Chalumeau, — *chalemie*, *chalemelle*, *chalemet*, *chalemee*, *calemel*, *calamel*, *chalemeal*, *chalemaulx*, *cieramel*. Ils avaient de six à neuf trous, et étaient ordinairement sans clefs, comme celui qui égaie de ses sons rustiques la Danse des squelettes de l'*Imago Mortis* de la chronique de Nuremberg (pl. II, fig. 16). Souvent aussi, comme dans cette curieuse image, l'instrument avait à son extrémité une boîte dans laquelle était fourrée la languette de roseau qui servait d'embouchure. Ces instruments donnèrent lieu à la formation d'un système qui embrassait les dérivés de l'ancien chalumeau, dérivés auxquels les Allemands donnèrent les noms de *Bombart* ou *Pommer*, les Italiens celui de *bombardi* ou *bombardoni*, et les Français celui de :

Hautbois (*haulx-bois*). — Ces dérivés ne différaient les uns des autres que dans la dimension ou dans le nombre des trous et des clefs dont ils étaient munis. Ils étaient semblables pour la forme et pour la qualité du son. Ils se composaient d'un corps sonore ou tube principal, auquel venait s'adapter le petit tuyau appelé *anche*, qui servait pour emboucher l'instrument. Cette anche consistait en deux languettes de roseau placées horizontalement l'une sur l'autre, et montées sur un petit corps de métal appelé *cuivret*. Souvent elle était cachée sous une boîte spéciale ayant au milieu une ouverture circulaire qu'on plaçait à la bouche. Les clefs, lorsqu'il y en avait, étaient pareillement enfermées dans une boîte percée tout autour d'une certaine quantité de petits trous en manière de crible, autant pour l'ornement que pour l'utilité (pl. XV, fig. 100). Les instruments de cette famille du diapason le plus élevé, c'est-à-dire ceux qui avaient particulièrement retenu l'ancien nom de *chalumeaux*, n'avaient point de clefs ou n'en avaient qu'une (fig. 99) (1). Ce fut principalement cette dernière espèce qu'employèrent les ménétriers allemands et français des xve, xvie et xviie siècles. *b* de la Danse du Petit-Bâle (xive siècle) représente un instrument de moyenne dimension, qui semble avoir appartenu aux divisions du système dans lesquelles on rangeait l'*Alt-pommer* et le *Discant-pommer* (pl. V, fig. 28). Ce discant, ou dessus de hautbois, que les Allemands appelaient aussi chalumeau (*Schalmei*), avait six trous principaux et une clef. Si la clef, dans l'exemple qui précède, n'existe pas, ou du moins n'est pas visible, la boîte se voit très distinctement. Elle se voit encore mieux en *d* de la Danse du Grand-Bâle, où l'anche qui manquait ci-dessus est assez clairement indiquée (pl. V, fig. 29). Quant aux points destinés à figurer les trous, ils ont été bien certainement placés au hasard. Le ménétrier des Danses françaises possède un hautbois de la même espèce et de la même dimension que celui des Danses allemandes. La figure 30 (pl. V) nous le montre portant cet instrument dans la main droite,

(1) Les figures 99 et 100 sont tirées de la *Musurgia* de Luscinius, et datent par conséquent de la première moitié du xvie siècle.

comme nous le représente une édition d'Antoine Vérard (1500). Les ménétriers allemands de la ronde funèbre tiennent le hautbois de la main gauche. Il faut rapprocher cette figure de celle qu'on voit en *h* du Ms. nº 7310, 3, de la Bibl. nat. (pl. IV, fig. 25 *b*). Dans celle-ci, l'un des quatre squelettes-musiciens de l'orchestre de la Mort est représenté jouant de son instrument et concertant avec le joueur de gigue placé à côté de lui.

En France, au XVIe siècle, les hautbois furent divisés, comme ils l'étaient en Allemagne, en plusieurs parties. Il y avait donc des dessus, des hautes-contre, des tailles et des basses de hautbois. De plus, il y avait deux sortes principales de hautbois, le hautbois ordinaire et le hautbois de Poitou ; mais ces deux espèces de hautbois différaient peu l'une de l'autre. Je parlerai plus spécialement de la seconde au chapitre des cornemuses et des musettes. On a pu voir, par les dessins que j'ai fait connaître, que le musicien tenait le hautbois pour en jouer à peu près de la même manière que de la flûte à bec ; mais il y produisait les sons d'une façon différente et avec beaucoup moins de facilité. Il était obligé, dit Thoinot Arbeau, de *souffler* avec force. Le même auteur constate que les hautbois étaient, de son temps, très bruyants et très criards. A la vérité, le vulgaire ne songeait pas à remarquer ce défaut. Un ou deux hautbois, quatre au plus, et le tambourin avec la longue flûte, ou bien une vielle, composaient d'ordinaire à cette époque tout l'orchestre des réunions dansantes. Or, comme ces réunions avaient souvent lieu en plein air, on n'était pas fâché d'entendre ce petit orchestre marquer avec une énergie suffisante le rhythme des branles, des gaillardes et autres danses, et, quoique très médiocre, faire du bruit *comme quatre*. Le hautbois, dans la musique de danse, a donc tenu, comme instrument à vent, le même rang que le rubèbe, ou rebec, comme instrument à cordes. Il y a été aussi populaire et aussi en faveur. Il se divisait ordinairement en deux parties, c'est-à-dire que l'on employait de grands et de petits hautbois à l'octave l'un de l'autre. « Cette couple, dit l'auteur de l'*Orchésographie*, est bonne pour faire résonner un grand bruit, tel qu'il » fault es fêtes de village et grandes assemblées ; mais si elle étoit jointe avec la flutte elle offusqueroit le » son de la dite flutte. Bien la peult-on joindre avec le tambourin ou avec le grand tambour. » Les hautbois n'ayant été perfectionnés que fort tard, conservèrent longtemps cette sonorité acide et nasillarde. Environ un siècle après Thoinot Arbeau, le P. Mersenne observe que « leur musique est propre pour les grandes » assemblées, comme pour les balets (encore que l'on se serve maintenant des violons en leur place), pour » les nopces, pour les festes des villages et pour les autres réjouissances publiques, à raison du grand » bruit qu'ils font et de la grande harmonie qu'ils rendent. » Mersenne voulait bien dire *harmonie*, mais ce n'était rien moins que cela. Toujours est-il qu'à défaut de sonorités plus satisfaisantes, on crut devoir s'en servir à la guerre. C'est une chose à remarquer, et conforme aux idées sur lesquelles j'appelais au commencement de ce livre l'attention du lecteur, que presque tous les instruments qui formaient l'accompagnement ordinaire des danses ont passé dans le domaine de la musique guerrière pour animer les soldats comme ils avaient animé les danseurs. Il n'en faut excepter que les instruments à cordes chez les modernes ; mais la flûte et le tambour, la trompette et la sacquebute, les hautbois et les cymbales, ont figuré tour à tour dans *l'orchestre de Vénus* et dans *celui de Mars*.

Du XVIe au XVIIIe siècle il est souvent parlé des joueurs de hault-bois (1), et de *gros bois*. Par *gros bois*, il faut entendre des instruments employés en qualité de basses des hautbois et dépendant de leur système, ou bien provenant de familles instrumentales dérivées de la leur. Ces familles, qui s'étaient formées peu à peu comme produits des changements successifs apportés au système primitif de la construction des instruments à un chef, étaient assez nombreuses au XVIIe siècle, et sont décrites et figurées dans l'ouvrage de Prætorius (*Syntagma musicum*, t. II, et *Theatrum intrumentorum*) sous les noms de *fagott*, *dul-*

(1) Hautbois s'écrivait dans le principe en deux mots, et l'adjectif prenait l'accord. On lit dans Rabelais : « Iouant des *haulx boys* et » musettes. » (*Pantagruel*, liv. III, chap. 2.)

Je soupçonne que le nom de *hautbois* fut, dans l'origine, un terme générique servant à désigner différentes sortes d'instruments de bois employés pour jouer les parties de dessus. Alors on disait *haulx boix*, comme on disait aussi *hauls soens* : *Jouant de beaucoup d'instruments et hauls soens.*



cian, *sordunen*, *doppioni*, *Racketten*, *Krumbhœrner*, *cornamusa*, *bassanelli*, *schryari*. Quelques unes de ces variétés dataient de l'époque même où le docte théoricien que je viens de nommer s'occupait à les décrire; d'autres avaient une origine plus ancienne, sinon comme système complet, du moins comme instruments isolés. Dans une gravure de la Danse d'Holbein, que l'on a coutume d'intituler *Triomphe de la Mort*, on aperçoit, au-dessus de la tête du spectre qui joue de la vielle, deux instruments en forme de crosses, tenus et embouchés à peu près de la même manière que des trompettes. Les squelettes qui en jouent sont au second rang des musiciens, en sorte que ceux du premier rang nous les cachent. (Voy. pl. IV, fig. 26.)

Ces instruments en forme de crosses étaient ceux que les Allemands nommaient *Krömphœrner* ou *Krumbhœrner*, les Italiens *cornamuti torti*, les Français *cromornes*, *cormornes* ou *tournebouts*. Toutes ces dénominations font allusion à la forme qui leur était propre, car le français *cromorne* est évidemment une corruption du mot allemand *Krumbhœrner* (cors courbés), plutôt qu'il ne signifie *cor morne*, comme quelques uns l'ont cru (1). Le cromorne, ou tournebout, se composait d'un tuyau de bois muni d'une anche, qui était renfermée dans une boîte ou capsule, forée au milieu comme celle de certains chalumeaux. Il avait ordinairement six trous, et plus bas un septième; quelquefois, pour qu'il descendît davantage, il y en avait deux ou trois de plus, et dans ce cas on ajoutait souvent à l'instrument une ou deux clefs qui fermaient ces trous. Ainsi étaient construites les basses du système, car la famille des cromornes était complète comme celle des hautbois. On réunissait souvent ces deux familles. Les grands cromornes s'employaient comme basses des hautbois. Je crois qu'on a un exemple de cette réunion en *i* d'Holbein, car les instruments dont jouent les squelettes du premier rang qu'on aperçoit derrière les timbaliers se rapprochent par leur forme des chalumeaux ou des hautbois (pl. IV, fig. 26). Agricola, Luscinius et Prætorius nous fournissent des dessins des *Krumbhœrner* allemands, et Mersenne donne la figure du tournebout dont on se servait encore en France de son temps. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ce genre d'instrument fut très en vogue parmi nous. Louis XIV en avait dans sa musique. Les mêmes musiciens au service de la maison royale, qui jouaient de la trompette marine, savaient aussi jouer du cromorne. A une époque plus récente, ce nom s'appliquait à des instruments qui n'étaient pas toujours courbés. Celui qui s'employait comme contre-basse du hautbois avait la forme même du hautbois; il était percé de onze trous, et il n'y en avait que deux qui fussent sans clefs. L'extrémité du tube était armée d'un serpentin de cuivre à peu près semblable à celui des flûtes douces de grande taille, mais au bout duquel on mettait une anche. Ce cromorne s'employait dans les grands chœurs, où il produisait, assure-t-on, un fort bel effet; mais comme il fatiguait extrêmement la poitrine, on ne tint pas à le conserver. Il disparut complétement dans la dernière moitié du XVIIIe siècle. Il n'est pas douteux que l'usage du cromorne n'ait précédé celui du basson, puisque nous voyons des instruments de ce genre figurer dans la Danse d'Holbein, dont la première édition complète date de 1538. Or ce ne fut que l'année suivante, c'est-à-dire en 1539, qu'un chanoine de Pavie, nommé Afranio, eut l'idée d'unir ensemble deux gros tubes en façon de hautbois, d'y mettre des ressorts et d'ajouter à cet appareil, pour l'animer et y produire le son, deux peaux faisant à peu près l'office de l'outre et du soufflet dans certaines espèces de musettes. Cette combinaison produisit un instrument lourd et volumineux, mais d'un timbre beaucoup plus agréable que n'était celui des hautbois ordinaires. Un parent d'Afranio, docteur de Pavie, nommé Ambrosio, dans une *Introduction à la langue syriaque et arménienne*, ouvrage des plus singuliers, qui contient un *fac-simile* de l'écriture du diable Ammon, a donné l'explication et le dessin de l'instrument dont il s'agit, et qu'il appelle *fagot*, empruntant ce terme du grec, φαγω. Une étymologie aussi savante et aussi recherchée n'a point satisfait le vulgaire, qui préfère prendre ce nom pour une allusion à la forme même de l'instrument. C'est pourquoi on le rapporte au mot *fagot* et à l'italien *fagotto*, employés dans le sens de

(1) Une édition du premier livre de chansons à quatre parties d'Orlando di Lassus, annoncée sous la date de 1564, à Anvers, portait sur le titre : « Correctement imprimées en Anvers par » Jacob Susato, imprimeur de musique, demeurant devant le nou» veaux poix, à l'enseigne du *Crom Cornet*. » Le *Krumm* des Allemands a fait *crom*, et *Horn*, *orne*. C'est aussi du mot *Horn* que nous avons fait *Saxhorn*, qui veut dire cor de Sax.



faisceau ou réunion de plusieurs pièces de bois liées ensemble. Débarrassée de ses peaux, de ses sou et réduite à des proportions moins incommodes, l'invention d'Afranio, qui dans les commencements eu assez peu de succès, se releva rapidement dans l'opinion publique, grâce aux perfectionnements apporta, antérieurement à l'année 1578, un des plus anciens facteurs d'instruments de musique de remberg, Sigismond Scheitzer. Il en résulta que la famille du hautbois fut bientôt enrichie de l'utile ment appelé :

Basson. — Cet instrument fut désigné de la sorte, parce qu'il s'emploie comme basse des hautbo peut-être aussi parce qu'il a un *son bas*, c'est-à-dire un timbre doux et un peu voilé, comme l'indiq mot *dulcian* ou *dulci suono* (dulcino), qui fut aussi un de ses anciens noms (1). C'était évidemment exprimer une qualité semblable que l'on appelait *doucaine* (*doussaine*) ou *doucine*, *doulcine*, au moyen un instrument que Bottée de Toulmon classe parmi les instruments à anche de la nature des hautbois d'autres prennent pour une sorte de flûte douce, et que d'autres encore croient avoir été une espè vielle. Il en est question dans Coquillart :

Où estes vous les tabourins,
Les *doulcines* et les rebecs.

Ailleurs il est fait mention des *demi-doucaines*. Ces dénominations ne doivent pas être confondues av mots *dulcemelos*, *doulcemelles* et *dulcimer*, qui appartiennent non à des instruments à vent, mais à des i ments à cordes et à clavier. Bien que le basson ait été souvent introduit dans le système ou jeu des bois, il avait aussi sa famille composée d'instruments de différente grandeur. Les plus petits, les plus c avaient reçu des noms grotesques ; ils s'appelaient :

Courtauts et Cervelas. — Le courtaut était fait d'un seul morceau de bois cylindrique ; il avai trous, les sept premiers en dessus et les quatre autres en dessous. Outre ces trous, il en avait six au trois à droite pour ceux qui faisaient usage de la main droite, et trois à gauche pour ceux qui se vaient de l'autre main. On bouchait avec de la cire les trois trous devenus inutiles. Cet instrumen vait de basse aux musettes. L'instrument nain et trapu que les Français appelaient *cervelas* n autre chose qu'un courtaut formé d'un gros cylindre, tellement raccourci qu'on le pouvait cacher la main. Il n'avait ordinairement que cinq pouces de long ; néanmoins il donnait un son aussi qu'un instrument qui aurait eu huit fois sa longueur : cela dépendait de la manière de le percer le diviser intérieurement. Il avait aux extrémités huit trous pratiqués circulairement et bouchés ave feuille de parchemin. Le long du cylindre il en avait quatorze. En Allemagne, ces *cervelas h niques* étaient de différentes grandeurs, et on les appelait *Racketten*. Selon Prætorius, ils avaient u fort doux et voilé comme celui qu'on produit en soufflant sur un peigne enveloppé de papier. Je la penser si c'est là un éloge ! Du reste, le théoricien Mattheson, dans un de ses accès de verve humoris n'a pas cru pouvoir mieux faire que d'employer la même comparaison pour donner une idée du ti des hautbois.

Dans la Danse dont Massmann a reproduit les images xylographiques, d'après un manuscrit du xv de la bibliothèque de Heidelberg, le squelette qui vient chercher le mendiant estropié (*der Bettler* représenté jouant d'un instrument à anche percé de cinq à six trous latéraux, et dont le tube est beau plus court que celui des anciens *Schalmeyen* ou *chalumeaux* que l'on rencontre dans les autres D funèbres. Au premier abord, cet instrument, par sa dimension, fait l'effet d'être une sorte de cervel de *Racketten*, ce qui donnerait en ce genre un exemple assez curieux par son ancienneté. Mais on a donne cette conjecture lorsqu'on examine attentivement la forme du tube qui va en s'élargissant ve

(1) Les Espagnols appellent *bajon* l'espèce de basson dont ils se servent dans leur musique. Ce mot veut dire également *qui a un son bas*. Du reste, le bajon n'est pas tout à fait un basson comme nous l'entendons en France ; c'est la basse d'un hautbois d' arabe que les Espagnols ont adopté.

base, au lieu de conserver le même diamètre dans toute sa longueur. La disposition des trous ne répond pas non plus au mode de percement usité pour les *courtauts* et pour les *cervelas*. (Voy. pl. XIII, fig. 84.) Il semble donc impossible de voir autre chose dans cette figure qu'un mauvais dessin du petit modèle de l'ancien chalumeau des Allemands. Que ce soit un instrument à anche, cela n'est pas douteux, car les contours de cette partie de l'instrument, dans l'exemple que je cite, sont nettement accusés. Nulle part on ne trouve le squelette jouant du basson. Cependant cet instrument lui aurait parfaitement convenu, si l'on en juge par l'effet surnaturel qu'il produit dans la magnifique scène de l'évocation des nonnes de *Robert le Diable*, où Meyerbeer, avec le tact et l'à-propos que donne la science des grands effets dramatiques, science qu'il possède au plus haut degré, l'a employé pour annoncer et accompagner la sinistre apparition des larves sortant de leurs tombeaux.

Les *bassanelli*, les *doppioni*, les *sordunen*, les *schryari*, qui sont des dérivés assez récents du hautbois et du basson, ne figurent pas non plus parmi les richesses instrumentales des rondes funèbres. Les *bassanelli* tiraient leur nom de Giovanni Bassano, compositeur vénitien du XVIIe siècle, qui les avait inventés. Ils étaient de la nature du hautbois, mais d'un timbre plus agréable. Il faut dire la même chose des *doppioni* et des *sordunen*. Au contraire, les *schryari*, comme leur nom l'indique, rendaient un son encore plus perçant que les hautbois. Ces différentes familles ne furent pas d'un usage général ; abstraction faite des *bassanelli*, elles ont été peu connues en France. On ne les trouve mentionnées que dans Prætorius ; Mersenne ne les décrit pas, et aujourd'hui il n'en reste aucune trace.

Les dérivés modernes du hautbois et du basson sont les suivants :

Le *hautbois de forêt*, ou *clarinet*, qui avait un son de musette ou de chalumeau, et dont les Français ont fait usage mêlé au cor de chasse, pour produire des effets d'harmonie agrestes et champêtres. Il fut abandonné vers la fin du XVIIIe siècle et remplacé par la *clarinette* de nos orchestres. Celle-ci fut inventée en 1690, à Nuremberg, par un individu nommé Denner, qui, en s'appliquant à perfectionner l'ancien chalumeau des Allemands, arriva insensiblement à cette utile découverte. Extérieurement, la clarinette ne laisse pas d'avoir une grande analogie avec le hautbois, mais elle a un tout autre timbre, de tout autres proportions et une embouchure composée d'une anche simple et d'un bec. Aussi les musiciens trouvent-ils insuffisante et même inexacte la définition suivante qu'en donne l'Académie : « CLARINETTE, *sorte* de hautbois. » Le cor anglais n'étant proprement qu'un hautbois agrandi ou *quinte* de hautbois, et le contre-basson formant la basse du basson, ces quatre instruments, à cause de l'homogénéité de leur timbre, composent une seule et même famille perpétuant de nos jours le système des instruments à anche.

Quant à l'antique chalumeau, les bergers du Tyrol et de la Suisse, les pâtres de quelques contrées du midi de la France et les petits enfants de la campagne, sont peut-être les seuls qui en aient conservé la tradition. Les poëtes eux-mêmes ont renoncé à la houlette et aux pipeaux. Ils ne suspendent plus aux branches du saule en fleur leur chalemie rustique, et personne ne les entend plus répéter d'un ton plaintif et langoureux :

« *O ma tendre musette !* »

CHAPITRE HUITIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CORNEMUSES.

DANSE MACABRE impr. : *a.*) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DANSE ALLEMANDE xylographique, Ms. n° 438, fol. de la bibl. de Heidelberg : *b.*) L'Evêque. *Der Bischof* (pl. XIII, fig. 81). — DER DODEN-DANTZ : *c.*) L'Evêque. *Der Bischoff* (pl. VI, fig. 42). — *d.*) L'Abbé. *Der Apt* (pl. VII, fig. 57). — *e.*) Le Frère. *Der Bruder* (pl. X, fig. 67). — *f.*) Le Bourgmestre. *Der Burgermeister* (pl. XI, fig. 69). — *g.*) La Bourgeoise. *Die Burgerin* (pl. XII, fig. 74). — DANSE DU GRAND-BALE : *h.*) La Païenne. *Die Heydin* (pl. XV, fig. 109). — ICONES MORTIS d'Holbein : *e.*) Le Fou. *Der Narr.*

Les instruments à vent composés de plusieurs tuyaux qu'on fait résonner au moyen de l'air contenu dans une peau de la forme d'une vessie ne sont pas restés inconnus aux peuples de l'antiquité. Les Romains faisaient usage de flûtes à outre appelées *tibiæ utriculariæ*. On en voit plusieurs sur leurs monuments: une, entre autres, placée dans les mains d'un berger. Certains modèles de syrinx transformés en cornemuse ou en musette, tels que celui donné ci-après (pl. XVI, fig. 132), prouvent que l'invention du dieu Pan subit elle-même ce genre de perfectionnement. Les Hébreux, et en général les peuples de l'Orient, ont connu l'emploi musical de l'outre et des tubes sonores réunis. Cette combinaison est encore une de celles qui ont un caractère essentiellement pastoral et rustique. Il semble naturel d'en attribuer l'idée première aux pâtres, aux habitants des montagnes, qui n'ont point cessé de la pratiquer depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On en rencontre de nombreux exemples chez les peuples du Nord comme chez ceux du Midi. On peut dire qu'elle a servi de base à la musique nationale des Écossais. Au moyen âge, sa vogue fut extrême et en quelque sorte universelle en Europe. Elle avait alors toutes sortes de formes, et prenait différents noms, tels que :

Muse (1), *pipe*, *pibole*, *chalemelle*, *chalemie*, *cornemuse*, *saccomuse*, *musette*, *chevrette*, *vèze*, *loure*, et, je crois aussi, *gogue*. Comme les instruments auxquels on faisait l'application de l'outre étaient ou des chalumeaux, ou des hautbois, ou des espèces de cors ou cromornes dont on se servait même quelquefois, de deux façons, c'est-à-dire avec ou sans l'outre, on désigna l'appareil complet en nommant une de ses parties essentielles. De là le double sens des mots *muse*, *chalemelle*, *pipe*, *pibole*, etc., qui signifiaient tantôt un simple chalumeau ou hautbois champêtre, tantôt la réunion de plusieurs de ces instruments combinés avec la peau ou réservoir d'air. *Musette* n'est qu'un diminutif de muse, et en a eu les différentes acceptions. *Chevrette*, *chièvre*, *chevrie*, comme *vèze* et *gogue*, font allusion au sac ou peau en forme de vessie qui servait à faire résonner les différents tubes au moyen de l'air qu'il contenait lorsqu'il était gonflé. *Chevrette*, en bas latin, *cabreta* ou *cabresta*, tire son origine de ce que la poche fut souvent faite d'une peau de chèvre. *Vèze*, en patois bourguignon et poitevin, signifie proprement une *outre*. *Saccomuse* donne à la fois l'idée du sac de peau et du chalumeau qui s'y trouve joint. *Cornemuse* se dit pour *corne* et *muse*, et nous voyons dans Prætorius que ce nom s'est appliqué, non seulement à l'instrument à vent et à l'outre, mais encore à une variété de cromornes d'un son fort doux. Du reste, tous ces termes, comme expressions métaphoriques, ont en poésie un sens général et s'emploient l'un pour l'autre ; mais, en d'autres cas, ils dési-

(1) On a fait le mot *estive* équivalent de *muse* dans le sens de cornemuse ou musette au XIVe siècle. Je n'ai rien trouvé nulle part qui confirmât l'exactitude de cette assertion. Si jamais le nom d'*estive* a été donné, comme on le dit, à une espèce de cornemuse, c'est que cette cornemuse était peut-être construite avec des tubes qui se rapprochaient du genre des cors ou cornets, ce qui aurait fait transporter à ces instruments le nom d'*estive* employé dans quelques passages d'anciens auteurs comme synonyme de *trompette*. Si l'on voulait s'aider de quelque analogie de forme pour bien connaître ici la véritable signification du mot *estive*, on devrait se rappeler que Roquefort le rend par *botte*. Les Italiens donnent encore à cette partie du costume des hommes le nom de *stifali*.



gnent souvent des objets que l'on se propose de distinguer. Ainsi Guillaume de Machault nomme séparément les chevrettes, les cornemuses et les chalemelles.

Un des plus anciens instruments à tuyaux et à outre que l'on ait employés au moyen âge, est celui qu'on voit représenté sur une ceinture de Mère Sotte du XIII[e] siècle, qui naguère appartenait, je crois, à M. de Tersan (pl. XV, fig. 106). Cet instrument consistait dans un simple tube de bois, ordinairement percé de six trous et courbé à l'une de ses extrémités comme le cromorne; mais ce qui lui était particulier, c'est qu'il portait du côté de l'embouchure un sac rond que l'on reconnaît pour avoir été fait d'une peau et non pas d'une matière dure, puisque les ombres et les traits du dessin, dans presque tous les exemples que j'ai eus sous les yeux, y figurent clairement des plis. Les Allemands appelaient cet instrument *Platerspiel*. Luscinius et Agricola en ont donné la figure. On peut le considérer comme une des formes les plus simples de la cornemuse avec laquelle, du reste, il est représenté sur la ceinture de Mère Sotte, aussi bien que dans le *Doten Dantz* où nous le rencontrons deux fois. En *f* (pl. XI, fig. 69), le sac est tout à fait semblable, pour la forme comme pour la dimension, à celui de l'instrument dans lequel souffle le personnage représenté sur le petit monument du XIII[e] siècle qui servait pour la fête des Fous; mais le tuyau n'est ni aussi courbé, ni aussi large qu'il l'est dans l'autre exemple. Du reste, cette forme-ci est tout à fait celle que Luscinius et Agricola attribuent au *Platerspiel*. En *d* (pl. VII, fig. 47), le tube est peu courbé; il ne l'est guère davantage que celui d'un cornet à bouquin ou *zinke*. La poche à laquelle il est fixé ne diffère pas des précédentes. Le squelette, coiffé d'un béret à plume, pose sur sa mâchoire inférieure l'extrémité du petit tuyau placé du côté opposé à l'endroit où le tuyau principal entre dans la peau. Malgré les faibles dissemblances que l'on remarque dans les exemples qui précèdent, le *Platerspiel* de la Danse des Morts et l'instrument figuré sur la ceinture de Mère Sotte deux siècles auparavant, sont, à n'en pas douter, le résultat de l'application de l'outre à des espèces de cors ou plutôt de cromornes. Ce qui le prouve, je le répète, ce sont les traits du dessin qui marquent les plis de la peau et qui excluent l'idée que ce réservoir n'aurait été autre chose qu'une boîte faite d'une matière dure, et ayant à peu près la même destination que celle qui recouvrait l'anche des cromornes. Quant à la ressemblance des tuyaux dans le cromorne et dans le *Platerspiel*, je ne crois pas qu'elle puisse être l'objet du moindre doute, si l'on veut bien comparer les figures que j'ai placées ensemble, planche XV. (Figures 101 et 102.) La figure 101 est tirée de Luscinius, et représente un *Platerspiel* qui date de la première moitié du XVI[e] siècle; il est donc postérieur à ceux que nous trouvons dans le *Doten Dantz*, ce qui prouve que l'on n'avait pas encore abandonné l'usage de cet instrument à l'époque où la *Musurgia* vit le jour. Toutefois, à partir de cette époque, le *Platerspiel* devient de plus en plus rare sur les monuments, et semble définitivement céder la place à la cornemuse dont il avait partagé pendant longtemps la vogue.

L'application de l'outre à un seul tuyau percé de trous se rencontre encore plus anciennement que le XIII[e] siècle, et je serais tenté de croire que le *Platerspiel* a pris naissance du *chorus*. Ce dernier nom est attribué par saint Jérôme à un instrument formé d'une peau et de deux tuyaux d'airain, dont l'un était l'embouchure et l'autre le pavillon. Il est vrai que l'on a donné comme exemples figurés à l'appui de la définition de saint Jérôme, des dessins qui ne représentent nullement ce que nous cherchons. Mais une figure trouvée par Gerbert dans un manuscrit du IX[e] siècle, où elle est désignée sous le nom de *chorus*, nous ramène à la forme d'instrument que nous venons d'étudier dans des monuments du XIII[e], du XV[e] et du XVI[e] siècle. Ce chorus se compose de deux tuyaux séparés par une énorme poche à l'endroit qui forme à peu près le milieu de l'instrument. Cette poche est probablement le sac dont parle saint Jérôme. Le tuyau qui n'est point embouché est percé de trous comme celui du *Platerspiel*, mais il est droit au lieu d'être courbé, et par là en diffère (voy. pl. XV, fig. 103). Il semblerait naturel de penser que ces deux tuyaux étaient de bois et non d'airain. Mais on ne peut dire s'ils avaient la même embouchure que le cromorne du *Platerspiel*. Une autre figure, également donnée par Gerbert, et non moins ancienne que la précédente, semble nous fournir un exemple du *Platerspiel*, ou plutôt du *chorus* à outre pressée, qui, par l'augmentation du volume de la poche ou sac à air, se transforme en *saccomuse*, c'est-à-dire en cornemuse, moins le bourdon,

qui dans ce modèle n'existe pas encore (pl. XV, fig. 104). La seconde espèce d'instrument à ven outre dont je veux parler figure, avec la précédente, sur la ceinture de Mère Sotte (voy. pl. XV, fig et dans le *Doten Dantz*. D'après la forme dans laquelle il s'y présente, cet instrument est bien celui généralement employé au moyen âge, et qui est parvenu jusqu'à nous sous les noms de :

Cornemuse (saccomuse), *chalemie* (chalemelle), *chevrette*, et aussi *muse* et *musette* dans les poët xve et xvie siècles.

Les parties caractéristiques de cet instrument sont : 1° le sac, fait ordinairement d'une peau de ou de mouton, que l'on remplit d'air ; 2° les chalumeaux ou hautbois, munis de leurs anches, dont l mité s'ajuste à la peau pour recevoir l'air qui y est contenu. Parmi ces chalumeaux, il faut compter d celui qui s'embouche et sert à gonfler la peau ; il est placé sur l'un des côtés de la poche, et se n *porte-vent*. Ensuite, celui que tient en main le musicien et dont il ouvre et ferme les trous avec ses pour produire différents sons ; enfin les deux tuyaux d'accord qui servent de *bourdons à l'instrum* dont le plus grand s'adapte à un endroit de la poche qu'on peut appeler le dos de la cornemuse. To chalumeaux ne sont pas d'égale dimension, et quelquefois ils sont en plus grand nombre, surtout da modèles d'une époque récente. Jusqu'au xve siècle inclusivement, ceux qu'on voit représentés da manuscrits ou dans les imprimés sont conformes pour la plupart à la description qui précède. Plus nement, ils sont encore moins compliqués, et l'on n'y remarque qu'un ou deux tubes principaux et le vent (voy. pl. XV, fig. 107, 108).

La manière de tenir la cornemuse et d'en jouer est particulière. Pour que l'on puisse se servir d strument, il faut que le réservoir d'air ait été rempli d'avance ; c'est ce qui a donné lieu au proverbe : *la cornemuse ne dit mot si elle n'a le ventre plein*. Lors donc qu'on l'a placée devant soi, de telle sor le grand bourdon passe sur l'épaule gauche et s'y maintient, on embouche le porte-vent, et, qu peau est enflée et arrondie comme un ballon, on détache les lèvres de ces tuyaux et l'on fait agir les sur les trous du chalumeau ou du cromorne, en ayant soin d'entretenir l'action de l'air par une pression du bras gauche sur le sac. Il va sans dire que la provision d'air étant épuisée, on est obl recommencer le même manége, à moins qu'on ne se résigne à la rude corvée de souffler et de jo même temps sans repos. Voici des vers de Ronsard tirés d'un chant pastoral composé à l'occasion du de Marguerite, sœur de Henri II. Ces vers peignent, avec la grâce naïve particulière au langage de l'é l'action d'un pâtre jouant de l'ancienne musette ou cornemuse :

> Lors appuyant (le pâtre) un pied sur la houlette,
> De son bissac aveint une musette,
> La met en bouche, et ses lèvres enfla,
> Puis coup sur coup en haletant souffla,
> Et resouffla d'une forte haleinée,
> Par les poulmons reprise et redonnée,
> Ouvrant les yeux et dressant le soucy.
> Mais quand partout le ventre fut grossi
> De la chevrette et qu'elle fut égale
> A la rondeur d'une moyenne bale,
> A coups de coude en repousse la voix.
> Puis çà, puis là, faisant saillir ses doigts
> Sur le pertuis de la musette pleine,
> Comme saisi d'une angoisseuse peine,
> Pasle et pensif, avec le triste son
> De sa musette ourdit ceste chanson (1).

Nous voyons en *g* le squelette jouer ainsi de la cornemuse : à sa mâchoire décharnée touche le porte-v

(1) Pasquier, à propos de ces vers, s'écrie dans son enthousiasme pour Ronsard : « Je deffie toute l'ancienneté de nous f » d'une pièce mieux relevée et de plus belle estoffe que cette-cy ! »



grand bourdon passe sur son épaule gauche; il fait agir ses doigts sur le chalumeau (pl. XII, fig. 74). Le joueur de cornemuse de la ceinture de Mère Sotte, dont j'ai déjà parlé, est occupé des mêmes soins (voy. pl. XII, fig. 105). Dans ces deux dessins, comme dans la plupart de ceux qu'on rencontre antérieurement au XVIe siècle, l'instrument n'a que trois tuyaux, c'est-à-dire qu'il est sans *petit bourdon*. Le premier des quatre squelettes de l'orchestre funèbre de la Danse Macabre joue d'une cornemuse de la même forme que les précédentes; il est censé en avoir rempli le sac qu'il tient sous son bras et presse contre lui, tout en ouvrant et en fermant les trous du chalumeau avec les doigts de sa main gauche (pl. IV, fig. 24). Il en est de même en *c* (pl. VI, fig. 42) et en *e* (pl. X, fig. 67) du *Doten Dantz*. En *c*, il faut remarquer la forme du chalumeau et celle du grand bourdon. Le grand bourdon n'est point droit comme dans les autres figures; il est courbé en manière de *cromorne*, et ressemble un peu à celui d'une grande cornemuse que les Allemands ont appelée *grosser Bock*. Dans la cornemuse de la ceinture de Mère Sotte (pl. XV, fig. 105) ce n'est point le bourdon qui donne lieu à cette remarque, mais le tuyau qui sert pour le jeu des doigts. On dirait d'une espèce de corne ou de tournebout. Du reste, les tuyaux de la chalemie, et surtout les bourdons, ne se ressemblent pas exactement dans tous les instruments que l'on rencontre sur les monuments. Ils diffèrent quelquefois dans certains menus détails auxquels il est inutile de s'arrêter; le lecteur en jugera fort bien lui-même en faisant la comparaison des dessins donnés planche XV (fig. 107-111), et de ceux tirés des Danses des Morts indiquées en tête de ce chapitre. De ces différents modèles, celui que l'on trouve planche XV (fig. 109) mérite une attention particulière. Il provient de la Danse du Grand-Bâle. C'est un instrument plus complet que ceux dont on a parlé jusqu'ici, puisqu'il a deux tuyaux d'accord au lieu d'un. Ces deux tuyaux, qui donnaient deux sons ou deux pédales différentes, s'appelaient le *grand* et le *petit bourdon*. Ils étaient ordinairement accordés en quinte, comme dans la plupart des instruments de ce genre dont on faisait usage en Allemagne; quelquefois ils étaient à l'octave l'un de l'autre, comme dans la cornemuse ou chalemie du XVIIe siècle, décrite par Mersenne. L'endroit où on les plaçait a également varié. Dans le modèle tiré de la Danse de Bâle et en *i* des *Simulachres* d'Holbein, dont j'ai jugé inutile de donner la figure, ils sont placés ensemble, non loin du porte-vent et près de l'épaule du musicien. Au contraire, dans celui que rapporte l'auteur de l'*Harmonie universelle*, et dont on peut avoir une idée d'après la figure 110 que j'ai tirée de la Bible de Vence, le grand bourdon reste toujours placé sur le dos de la cornemuse; mais le petit bourdon vient s'ajuster au goulot de la poche, au même endroit où s'y ajuste pareillement le chalumeau dont joue le musicien. Au surplus, les circonstances que je viens d'indiquer ne sont pas les seules qui aient produit la diversité que l'on observe dans les modèles de cornemuse. Le nombre des tuyaux d'accord fut porté de deux à trois; d'un autre côté, celui qui servait pour le musicien était souvent double, ou bien il y en avait deux placés très près l'un de l'autre, dont l'un donnait une série de notes comprise dans l'intervalle d'une quinte, et l'autre la série immédiatement au-dessus, de telle sorte qu'on pouvait jouer à deux parties. Enfin les cornemuses étaient de différentes grandeurs, et offraient ainsi des sons plus aigus ou plus graves, suivant le cas. Les Allemands en possédaient quatre espèces principales : une, appelée *Bock* ou *Polnische Bock*, qui n'avait qu'une seule pédale ou tuyau d'accord rendant un son fort grave; le *Schaper-pfeiff* (ou *Schaeferpfeiff*, chalumeau de berger), qui portait deux tuyaux d'accord; le *Hümmelchen*, qui en avait le même nombre, mais dont les sons pédales étaient plus élevés; enfin le *Dudey*, qui en avait trois, montant encore plus haut.

Tous ces instruments s'employaient pour accompagner la danse et pour ajouter à la gaieté des fêtes champêtres. *Le Sackpfeiffer*, ou joueur de cornemuse, était indispensable en bien des cas. Plus d'une fois il fut placé en tête des bandes de danseurs convulsionnaires qui se rendaient en pèlerinage à quelque chapelle placée sous l'invocation de saint Vit.

En France, on appelait les acteurs qui représentaient les miracles, les mystères, ainsi que les joueurs de cornemuses eux-mêmes, des *musards*, des *cornemusards* ou *cornemuseurs*, et leurs femmes des *cornemusaresses*.

Cette société d'acteurs et de musiciens propagèrent le bel art de la *musarderie*, qui, sous le voile de l'ex-

pression figurée, et dans un sens un peu railleur, est devenu l'art de *muser*, art cher encore, assure-t-on, aux enfants de la *muse*. Rabelais dit : « Et le pas terminé au son de ma *musette*, *mesureray* la *musarderie* des *musars*. » (Liv. III, *Prol.*)

Au XVII[e] siècle, l'instrument appelé indifféremment *cornemuse*, *chevrette* et *chalemie*, resta presque exclusivement attribué, dans sa forme primitive, aux bergers et aux moissonneurs. C'est pour eux que Mersenne se donne la peine d'en expliquer les ressources et d'en indiquer l'étendue. « Puisque les bergers, » disait-il, ne manquent pas de raison n'y d'esprit, et qu'il s'en rencontre d'assez capables pour comprendre » les raisons des intervalles dont ils usent en sonnant de leur cornemuse, de leur flageolet et des autres » instruments qui leur sont familiers, ie mets icy la table harmonique de cette estendue, afin de les sou- » lager, car ils méritent que l'on travaille pour eux, puisqu'ils ont eu l'honneur d'estre les premiers advertis » de la nativité du Fils de Dieu par la musique des anges. » L'importance du rôle des bergers, au point de vue chrétien, est rappelée non seulement dans un grand nombre de tableaux de sainteté, mais encore dans une très grande quantité d'images pieuses. Les livres d'Heures des XV[e] et XVI[e] siècles, où la Danse Macabre prend souvent place, nous font voir les bergers qui reçoivent l'avertissement des célestes messagers tenant des instruments semblables aux cornemuses de la Danse funèbre, et n'ayant, comme ces derniers, que trois tuyaux : celui sur lequel on joue, le bourdon et le porte-vent. Dans l'exemplaire des belles Heures à l'usage de Chartres (imprimées sur vélin) (1), qui est à la Bibliothèque nationale, et dont les figures sont enluminées, ou plutôt dorées, car les bergers eux-mêmes ont des habits et même des cheveux entièrement dorés, la poche d'une cornemuse que tient un des bergers est peinte en blanc absolument comme les brebis. On peut voir, figure 111, un de ces naïfs *musards* de la crèche. C'est un dessin tiré des gracieux encadrements dont ce livre d'Heures est orné. En Italie, les descendants des humbles adorateurs de Jésus au berceau célèbrent encore, par une musique joyeuse et pastorale, la fête de la Nativité. Dès les premiers jours de l'Avent, les montagnards des Abruzzes et de la Calabre, dans leur costume pittoresque et avec leur petit chapeau pointu planté sur l'oreille, quittent leurs demeures et se rendent à Rome. Là ils se divisent ordinairement par couples, et, marchant deux à deux, l'un jouant de la cornemuse, l'autre du *clarinet*, se promènent dans les rues en chantant des Noëls et en formant des concerts champêtres. Comme l'antique *vielleux* dont parle la légende, ils ne passeraient pas devant une image de la Vierge et du Bambino sans s'arrêter un moment pour fêter la pieuse image par les accords de leurs voix et de leurs instruments. On désigne ces paysans musiciens sous le nom de *pifferari*. L'espèce de cornemuse dont ils se servent habituellement comporte trois tuyaux d'accord ; le second donne l'octave du premier et le troisième la quinte intermédiaire. Ils en ont d'ailleurs de plusieurs sortes, nommées *piva*, *musa*, *cieramela*, *cornamusa* et *zampogna*. Par *zampogna* ou *sourdeline*, les Italiens et les Français entendent depuis près de deux siècles une espèce de cornemuse qui n'est qu'une variété de l'instrument auquel on a donné le nom de *musette*, pour la distinguer de l'ancienne cornemuse. Nous savons que le nom de *musette* n'est qu'un diminutif de *muse*, mot qui servit d'abord, avec *pipa* et *chalemie*, à exprimer des instruments de la nature des chalumeaux, des hautbois; tantôt ceux dont on jouait de la manière ordinaire, tantôt ceux dont on obtenait le son en faisant sortir l'air d'une outre gonflée et pressée. Mais environ à partir du XVII[e] siècle, on appliqua, dans un sens restreint, à un instrument particulier, le mot :

MUSETTE. — Un inconvénient de la cornemuse était la nécessité, pour le musicien qui en jouait, d'emplir la poche au moyen de son haleine, ce qui le fatiguait extrêmement, et pouvait, à la longue, déformer les traits de son visage. Afin de remédier à cet inconvénient, on supprima le porte-vent et on le remplaça par un soufflet qui servait à gonfler la poche lorsqu'on le baissait et qu'on le haussait par le mouvement du bras. Un autre changement fut encore apporté à l'ancienne cornemuse. On substitua au grand bourdon une sorte de boîte cylindrique d'ivoire, en forme de petite tour, renfermant plusieurs tuyaux d'accord percés à côté les uns des autres dans une même pièce, et plusieurs anches correspondant à ces tuyaux, le

(1) Par Gille Couteau (1513), pour Guillaume Eustache, libraire; in-8, lettres gothiques.



plus souvent quatre ou cinq et quelquefois six ou sept. Au moyen de petites coulisses, on fermait les trous ou rainures du cylindre pour disposer l'accord du bourdon. La musette avait ordinairement deux chalumeaux percés de trous et garnis de quelques clefs. On habillait cet instrument, c'est-à-dire qu'on recouvrait la peau et le soufflet d'une espèce de robe de velours ou de damas ornée de broderies. En cet état, la musette fut jugée digne de figurer dans les fêtes musicales données à la cour fastueuse et élégante de Louis XIV. On l'employait ordinairement avec les hautbois. Vers la fin du XVIIe siècle, elle était devenue plus rare dans la musique de chambre, mais on s'en servait encore pour faire danser sur la pelouse, à la campagne. C'était la cornemuse ou chevrette des gens riches. Cependant elle ne fit pas entièrement abandonner la cornemuse à porte-vent, à grand bourdon et à hautbois ou chalumeau rustique. Celle-ci s'employait encore quand l'autre avait la vogue; elle n'avait rien perdu de sa simplicité originelle. Elle était surtout cultivée en province, où elle s'était conservée sous différents noms et surnoms. Dans le Gâtinais, la Bourgogne et le Limousin, on l'appelait *chièvre, chèvre* et *chiôvre;* quelquefois aussi *vèze*, comme dans les Noëls de Guy Barozai. Ailleurs elle se nommait *loure.* On croit que le nom de *bedon* a également servi à la désigner. Enfin, nos paysans bretons l'emploient encore sous le nom de *biniou.* Les musiciens de Louis XIV l'avaient introduite dans la bande instrumentale dite de la *Grande écurie.* Elle y figurait sous le nom de *cornemuse de Poitou*, en même temps qu'une sorte de hautbois ancien, qu'on appelait du même nom et qui formait le dessus de ces cornemuses.

Quant à la *zampogna* organisée, ou *sourdeline*, des Italiens, ce n'est, à proprement parler, qu'une variété de la musette à soufflet. Cet instrument a plusieurs chalumeaux munis de ressorts pour l'action des doigts et un bourdon d'accord en forme de boîte et de cylindre.

La musette a donné son nom à une sorte d'air d'un caractère naïf et tendre, d'un mouvement calme et tant soit peu lent, accompagné d'une tenue-pédale à la basse. Sur ces airs, imitant l'instrument dont ils tirent leur origine, on formait des danses appelées aussi *musettes.* Elles étaient très en vogue pendant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, règnes par excellence de la houlette et des bergères de cour.

Les flûtes, les chalumeaux, les flajeols, les hautbois, enfin les musettes, composent l'orchestre ordinaire des pâtres dans les églogues, les idylles et les bucoliques de tout genre. L'abus qu'ont fait les mauvais poëtes des images où ces instruments interviennent comme accessoires ou attributs de la vie champêtre leur a imprimé un cachet de fadeur et de miévreté enfantine qui leur a beaucoup nui auprès des écrivains modernes. Néanmoins, dans les chansons et les pièces comiques ou satiriques, on se plaît parfois encore à les citer. Au XVIe siècle, Remi Belleau a décrit avec beaucoup de grâce et d'ingénuité, et comme allégorie de l'art des poëtes, l'art des bergers *flûteurs* et *musards* dans sa gentille églogue de Bellin, Toinet et Perrot. Ce passage vaut la peine d'être cité.

TOINET.

. . . .
On me fit accorder les flustes inégales,
Les chalumeaux de canne, et quelquefois aussi
Le flageol amoureux, et, d'un vent adouci,
Traisner, à petits sauts, la troupe camusette,
Aux fredons animés du son de ma musette!

BELLIN.

Toinet, mon cher souci, Toinet, il ne faut point
Se repentir d'avoir si proprement conjoint
Les chalumeaux ensemble, et d'avoir mis en bouche
Le pipeau, qui si bien en tes lèvres s'embouche.
Pan flusta le premier, et les Faunes après,
Qui firent tressaillir les monts et les forests
Au son de leur bouquin, et n'eurent jamais honte,
En voyant nos bergers, d'en faire un peu de compte.

Puis, tu n'as pas appris à manier les doigts
Sous un petit sonneur : Janot a fait ta voix ;
Il t'a montré comment (et en a pris la peine)
Il falloit retrancher les soupirs et l'haleine ;
Comme il faut donner vent, l'allonger, l'accourcir,
L'enaigrir, le baster, le feindre, l'adoucir ;
Comme il falloit aussi, dessus la chalemie,
Chanter une chanson en faveur de l'amie.

En revanche, un poëte moderne, le chansonnier Piis, dans son *Harmonie imitative*, a lancé co[ntre la] cornemuse champêtre la plaisante malédiction que voici :

— Peste soit du fausset de l'âcre cornemuse,
Qui meurt lorsque l'haleine à ses vœux se refuse !
Nos modestes sylvains la fêtent dans les bois,
Mais le seul Pourceaugnac peut sauter à sa voix.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CORS. — TROMPETTES.

DANSE DU PETIT-BALE : *a.*) Le Roi. *Der König* (pl. XVI, fig. 120). — DANSE DU GRAND-BALE : *b.*) Le Roi. *Der König* (fig. ... DANSE MACABRE : *c.*) L'Homme noir (pl. V, fig. 35 et 36). — DANSE ALLEMANDE XYLOGRAPHIQUE DU XV[e] SIÈCLE, Ms. n° 438 d[e] de Heidelberg : *d.*) Le Cardinal. *Der Cardinal* (pl. XIII, fig. 80). — *e.*) Le Jurisconsulte. *Der Jurist* (fig. 82). — *f.*) Le Ch... *Der Chorherr* (fig. 83). — *g.*) Le Cuisinier. *Der Koch* (fig. 85). — DER DODEN DANTZ : *h.*) L'un des quatre Squelettes-M... (pl. VI, fig. 38). — *i.*) Le Pape. *Der Bobst* (fig. 40). — *j.*) L'Empereur. *Der Kaiser* (pl. VII, fig. 49). — *k.*) Le Duc. *Der* ... (pl. VIII, fig. 51). — *l.*) Le Chevalier. *Der Ritter* (fig. 53). — *m.*) Le Bandit. *Der Räuber* (pl. IX, fig. 56). — *n.*) L'Usu[rier]. *Wucherer* (fig. 57). — *o.*) Le Joueur. *Der Spieler* (pl. X, fig. 63). — *p.*) Le Voleur. *Der Diep* (fig. 64). — *q.*) Le Clerc. *Der S...* (pl. XI, fig. 72). — *r.*) Le Marchand. *Der Kaufmann* (pl. XII, fig. 76). — *s.*) Gens de tous états. *Der doit von allem staidt* ... ICONES MORTIS : *t.*) *Le Triomphe de la Mort* (pl. IV, fig. 26).

L'invention de l'instrument appelé *cor* ou *trompette*, car on emploie indifféremment ces deux d[énomi]nations dans un sens général, est aussi simple en elle-même que celle de la flûte, et n'a pas une [origine] moins ancienne (1). Elle est le fruit des premiers essais de l'industrie humaine au berceau de la c[ivilisa]tion ; et l'on ne peut pas dire qu'elle appartienne à tel peuple plutôt qu'à tel autre. Seulement si l['usage] d'un tube formé d'une tige de roseau ou d'une branche d'arbre creusée et percée dénote des mœurs ... et champêtres, l'emploi des cornes d'animaux ou des grands coquillages de mer dans la fabricati[on des] premières trompettes accuse des instincts essentiellement chasseurs et guerriers. Aussi les instrumen[ts dont] il sera traité dans ce chapitre ont-ils un caractère martial par lequel ils se distinguent des précéden[ts. On] peut voir dans mon *Manuel général de musique militaire* le fréquent usage qu'en faisaient les peup[les] ...

---

(1) Il est même prouvé qu'elles ont eu l'une et l'autre une commune origine, et qu'il n'y eut d'abord qu'un seul et même genre comprenant plusieurs espèces qui, dans la suite, se diversifièrent et se multiplièrent toujours de plus en plus. J'ai déjà dit, dans un des chapitres précédents, que le mot *tuba* avait eu un sens très étendu, et que l'on comprenait sous cette dénomination tous les instruments composés d'un *tube* sonore, quelles qu'en fussent la matière ou la forme. Les types du genre de la flûte et de la trompette, que l'on a différenciés plus tard, se trouvant dans ces conditions, étaient confondus à un point de vue ... d'autant plus que, dans les commencements, ils s'embo... de même et ne différaient que par leurs dimensions qui pa... avoir été plus petites dans la flûte que dans la trompet[te]. ... est, selon Villoteau, la cause de l'équivoque du nom ... qu'on a quelquefois donné à la trompette, et *vice versâ*, ... trompette que l'on a donné à la flûte, équivoque dont il s... des exemples non seulement chez les anciens, mais au[ssi chez] les modernes.



l'antiquité, principalement les Hébreux et les Romains, pour assembler les troupes, donner le signal de l'attaque, annoncer la retraite et célébrer la victoire. On ne leur assignait pas un rôle moins important dans les fêtes publiques, dans les festins solennels, dans les jeux et quelquefois dans les cérémonies religieuses. Suivant la matière dont ils étaient faits et les proportions qu'on leur avait données, ils rendaient un son rauque et sinistre, ou bien un son éclatant et pompeux. Les premiers, les plus anciens, furent des conques marines ou bien des cornes de bélier ou de taureau. On en construisit ensuite en bois et en métal, qui eurent à peu près la forme des précédents. La trompette des Égyptiens, qui du temps de Sésostris n'était encore qu'un tube droit et conique et tout au plus faiblement courbé à son extrémité, à l'imitation du buccin, était de bois, d'argile ou de métal. Au moyen âge, on en fabriqua qui étaient d'ivoire. Le nom générique de *cor*, en allemand *Horn*, sous lequel la plupart de ces instruments sont parvenus jusqu'à nous, indique clairement leur origine. Enfin, pour obtenir sur les instruments de la nature du cor et de la trompette une étendue diatonique et chromatique, on se servit quelquefois du procédé que l'on avait mis en œuvre pour les flûtes et les chalumeaux : on les perça de trous latéraux que l'on fermait et que l'on ouvrait avec les doigts. Ceux dont le tuyau était de bois furent principalement soumis à ce procédé.

La dénomination générique *cor* ou *corne* sous-entend un grand nombre d'espèces particulières qui ont reçu des noms spéciaux, suivant les temps et les lieux. Les cors ou cornets dont se servaient les Romains étaient le *lituus*, la *buccina*, le *cornu*, le *classicum;* le tuyau de ces instruments était plus ou moins courbé, excepté celui de la *buccina*, qui souvent était droit, mais se contournait en spirale.

Les Hébreux faisaient usage d'instruments semblables sous les noms de *keren*, *schophar*, *jobel*. Ils avaient en outre une trompette droite appelée *chatsoseroh*, ou proprement *asosra*, de la même forme que celle qui s'appelait *salpynx* en grec, et *tuba* en latin (1). Les Gaulois, les Germains, les Bretons et toutes les populations du nord de l'Europe, ont possédé originairement un certain nombre d'instruments de cette famille, les uns faits avec de simples cornes, les autres de métal. Selon Bartholinus, les Gaulois se servaient d'une trompette guerrière nommée *cornix;* elle se composait d'un tuyau de plomb terminé par une tête d'animal. C'est peut-être à cette trompette que s'applique le renseignement de Diodore touchant le son effroyable des instruments dont les Gaulois faisaient usage à la guerre (2). Dio Cassius, dans son *Histoire romaine*, parle à peu près dans les mêmes termes de ceux qui étaient particuliers aux Germains.

On assure que les cors des bergers danois et irlandais servaient anciennement d'instruments de guerre, et remontent à une haute antiquité. Quelques historiens donnent aux Irlandais différentes sortes de cors ou de trompettes, notamment trois espèces principales, savoir : une simple corne de bœuf servant pour la chasse et pour la bataille, une espèce de clairon semblable au *lituus* des Romains, et spécialement affecté à la cavalerie, enfin une sorte de conque marine analogue à la *buccina*. D'après Strutt, les Anglo-Saxons possédaient également des trompettes et des cors de formes très variées. Il s'en trouve des exemples dans son ouvrage. Quelques uns de ces dessins ont été reproduits dans mon *Manuel général de musique militaire* (pl. V, fig. 4, 5, 6, 7).

D'après Jones, ce fut l'an 790, sur l'ordre d'Offa, que les trompettes sonnèrent pour la première fois devant les rois de la Grande-Bretagne. Quant au cor, ou *bugle*, dont le nom anglais (*bugle*) dérive de *buffalo*, buffle (3), parce que les premiers bugles furent fabriqués avec les cornes de cet animal, l'usage en est encore plus ancien. Les lois du pays de Galles nous apprennent que sous le règne du roi Howel on dis-

(1) Voy., pour l'explication de ces divers instruments et de leurs usages, livre I[er] de mon *Manuel général de musique militaire*, et pour les dessins, qui en reproduisent les principaux modèles, pl. I, fig. 1-10 du même ouvrage.

(2) « Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quæ horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatæ. » (Diod. Sic., lib. V, 30.) Ce qu'on lit dans Polybe confirme ce témoignage.

(3) Dans le pays de Galles, on disait *corn buelin* pour cornet ou *bugle-horn*. Le mot *bugle* n'était pas même étranger à notre vieil idiome national, et dans les XII[e] et XIII[e] siècles il se disait pour bœuf. On lit dans les *Deux bordeors ribaus : Ansi contrefez com un bugles*, c'est-à-dire qu'un bœuf.

tinguait trois corps employés à différents usages pour le service royal, savoir : le cor à boire, le cor de guerre et le cor de chasse. Ce dernier était attribué au veneur en chef ou maître des chiens (*master of the hounds*). Quand il sortait pour fourrager avec les gens de la maison du roi ou avec son armée, il l'employait à donner les signaux nécessaires, et recevait en récompense de ses services un taureau pris sur le butin. Du temps de Llywarch Hên, c'est-à-dire vers l'an 560, le *bugle-horn* (cor de buffle), était également en honneur dans les armées comme instrument belliqueux excitant le courage, et dans les festins comme vase à boire servant pour étancher la soif des preux (1). Il devint aussi la récompense de la valeur, et passa, à titre de marque honorifique, dans les attributs de la noblesse.

D'après une coutume qui tenait aux mœurs féodales, c'était au son du cor qu'on annonçait le moment du repas chez les princes et les grands seigneurs : cela s'appelait *corner l'eau* (corner l'eve), parce qu'on avait l'habitude de se laver les mains avant de se mettre à table. Or tout gentilhomme n'aurait pas eu le droit de faire corner son dîner ou son eau : c'était un privilége réservé aux personnes de la plus haute distinction.

Il est souvent fait mention, dans les anciennes chroniques, des cors et des trompettes, et de leurs différents usages. Les écrivains de la basse latinité continuèrent de les appeler *tuba*, *tubesta*, *lituus*, *corna*, *cornua*, *buccina*, *salpynx*, *taurea*, *classica*, *cornicinus*, *claro*, *clarasius*, *clario*, etc. Quelques uns de ces termes passèrent dans notre vieil idiome, où les instruments dont il s'agit eurent un grand nombre de noms différents, tels que : *tube*, *bucine* ou *buisine*, *triblère* ou *triblers*, *estives*, *clarine*, *claronceau*, *araine*, *trompe*, *trompette*, *cor*, *corne*, *cornet*, *menuel* ou *moinel*, *graisle* ou *grêle*, *huchet*, *olifan*. La forme qui leur est donnée dans les plus anciens monuments du moyen âge est peu variée, si ce n'est sous le rapport de la dimension. C'est toujours un simple tube ouvert aux deux bouts, et plus ou moins courbé en forme de corne, comme le *schophar* et le *keren* des Hébreux. Quelquefois cependant le tuyau est droit ; l'embouchure se compose d'une pièce circulaire convexe à bords arrondis, et qui, ayant la forme d'un petit *bocal*, en prit aussi bientôt le nom. Dans certains instruments, par exemple dans ceux qui étaient de bois, cette embouchure adhérait souvent au corps sonore, ainsi que je l'expliquerai plus tard en parlant des *zinken* droits, appelés *cornetti muti* ou *stille zinken ;* mais dans ceux qui étaient de métal, elle formait une partie séparée et indépendante qui s'ajustait et se démontait à volonté. Il est probable d'ailleurs, pour ce qui est des cornes et des cornets, qu'on usait dans ces temps primitifs d'un procédé analogue à celui des bergers, lequel consistait à introduire dans le bout le plus étroit de la corne une branche de sureau creusée et percée en manière d'embouchure.

Un manuscrit du VIIIe siècle, de la bibliothèque cottonnienne, contient une des plus anciennes figures de cor ou de trompette du moyen âge. Au bas du dessin qui la représente, on lit : « *Tubæ* silent, gladii

(1) L'usage de boire dans des cornes remonte aux temps primitifs. Il était commun à un grand nombre de nations d'origine différente. Comme il implique nécessairement le goût de la chasse, ce fut principalement parmi les peuples chasseurs et guerriers qu'il fut le plus répandu. Ceux que l'on désignait sous le nom de *Barbares* se servaient, dans leurs festins, des cornes du bœuf sauvage, appelé *Uroch* ou *Urus*. Ils les ornaient avec magnificence et les faisaient monter en argent. César mentionne cette particularité. Le Gaulois qui avait terrassé un *Uroch* en prenait les cornes, les ornait richement et les étalait chez lui en parade comme marque de sa valeur et de son adresse. Lorsqu'il donnait un festin, il y faisait boire ses convives à la ronde. Ces cornes étaient quelquefois si grosses et si longues, qu'elles pouvaient tenir jusqu'à trois pintes. Cet usage se conserva en France pendant plusieurs siècles. Guillaume de Poitiers, décrivant une cour plénière, que Guillaume le Conquérant tint à Fécamp, aux fêtes de Pâques, nous représente ce prince ayant sur sa table des vases d'or et d'argent et buvant dans des cornes qui, à leurs deux extrémités, étaient ornées des mêmes métaux. Lorsque l'ivoire commença à se répandre en l'Europe, on substitua cette matière à la corne pour les vases à boire de prix. On les orna, en outre, de reliefs offrant des sujets de chasse, ce qui rappelait directement leur origine. Les Allemands, qui ont conservé jusqu'à une époque très rapprochée de nous l'antique usage que je signale, en possèdent de fort riches ; ils les appellent *Trinkhoerner*. Les deux cornes à boire les plus célèbres sont : l'une, celle qu'Albert de Habsbourg avait donnée au monastère de Mur, en Argovie, et que l'on conserve encore à Vienne ; et, l'autre, celle que l'on connaît, sous le nom de *corne à boire d'Attila*, et que l'on a découverte dans une contrée de la Hongrie. Les chroniques, les légendes et les poëmes gothiques, font souvent mention de ces vases à boire dont quelques uns jouent un rôle important dans des sujets fabuleux. On en a retrouvé dont les reliefs représentent des allégories ou des symboles relatifs aux dogmes et aux cérémonies des anciens cultes du Nord ; les savants se sont occupés à en donner l'interprétation.



» *recunduntur in vagina.* » Cet instrument, long d'environ quatre à cinq pieds, s'employait pour la guerre. C'est le grand cor d'airain des Anglo-Saxons que j'ai donné planche V, figure 4, de mon *Manuel général de musique militaire*, et que l'on trouvera ici, planche XV, figure 117. Cette forme n'est pas celle que l'on rencontre le plus généralement ; les instruments dont on faisait usage à la guerre, à la chasse, dans les jeux, dans les festins, sont de simples cornes, comme celles des figures 112 et 113 (pl. XV) ; ou du moins s'ils sont composés d'une autre matière, ils ne dépassent pas la longueur des plus grandes cornes d'animaux. Tels sont ceux que nos vieux romanciers placent souvent dans les mains des héros de chroniques, de légendes et de chansons de gestes, à moins qu'ils ne préfèrent les donner à tenir aux nains qui accompagnaient les preux en qualité d'écuyers.

La plupart des variétés d'instruments à vent appartenant à la famille que nous étudions, et servant, dès les premiers temps du moyen âge, pour la guerre, pour la chasse, pour les festins et pour d'autres usages, peuvent être classés sous la rubrique ci-après :

Cor, *corn*, *corne*, *cornet*, *corniart*, *corneteau.*

Ce dist li reis : Jo oi le cor Rolant !
(*Chanson de Roland*, XIIe siècle.)

Li veneor lor cor cornant,
Lesqez vont durement sonnant.
(*Roman du Renard*, XIII[e] siècle.)

Là oissiez maint *cor de pin.*
(*Roman de Claris.*)

Sont bussinas et *cors crocus.*
(*Le dit des Héraults.*)

Si ot maintes armonies,
Tabours et cors sarrasinois.
(*Roman de la Rose*, XIII[e] siècle.)

Orgues, cornes, plus de dix paires.
(*Guillaume de Machault*, XIV[e] siècle.)

Tymbre, la flauste brehaingne,
Et le *grand cornet* d'Allemaingne.
(*Le même.*)

J'ai déjà dit que les cors et cornets ne furent primitivement que de simples cornes de bélier ou de taureau. Ils répondaient au *cornu* ou *cornua* des Romains, au *schophar* et au *keren* des Hébreux, et ressemblaient généralement à l'instrument représenté figure 114, planche XV, ou, dans une moindre dimension, à celui de la figure 113. Dans les langues germaniques, le mot *horn*, qui signifie *corne*, était leur nom générique (1). Pour approprier ces instruments au rang de celui qui s'en servait, on les orna d'abord comme on put ; mais bientôt l'usage de l'ivoire s'étant répandu en Europe, on eut recours à cette matière pour en fabriquer de plus riches. La substitution de l'ivoire à la corne fit attribuer à ces instruments le nom d'*olifans*, nom qu'ils portaient généralement au XIII[e] siècle, et qui venait, par corruption, du mot *éléphant*, appliqué par métonymie à l'ivoire. Non content de cette façon de les améliorer, on déploya un nouveau luxe dans l'art de les monter et de les ciseler. L'or et l'argent furent employés à cet effet. Enfin, les *olifans* devinrent de véritables objets de luxe, et l'une des parties indispensables de l'équipement des chasseurs et des guerriers. On lit dans un vieux poëte :

« C'est oliphan en main me baillez,
» Il le regarde et en greille et en chief,
» De six virolles d'or fin estoit liez,
» La guige estoit d'un brun paille entaille. »

(1) Le mot *horn*, qui signifie *corne*, dans toutes les langues germaniques, est dérivé, suivant les uns, du latin *cornu*, et, dans cette hypothèse, on admettrait que l'usage des cornes à sonner et à boire a été apporté aux Germains par les Latins. Mais d'autres ont pensé, avec plus de raison, que les peuples germains ont tiré le mot *horn* directement de l'Asie, et que, au lieu de dériver l'un de l'autre, ce mot et le latin *cornu* proviennent tous deux du chaldéen *keren*. Les Allemands, d'ailleurs, sont intimement persuadés eux-mêmes que leur *Zinke* est le même instrument que le *keren* des Hébreux, et l'on a lieu de croire qu'ils ne se trompent pas, car il existe entre la forme des deux instruments une analogie frappante, du moins, entre ceux de leurs modèles que j'ai donnés pour faciliter la comparaison, pl. XV, fig. 114 et 118. La première de ces figures représente un cor antique et la seconde un *Zinke* allemand percé de trous.

Ailleurs il est encore question de l'*olifant :*

Sonnent buisines, cornent cil *olifant.*
(*Cité par Ducange.*)

La sonnent moieniaux, tropes et *olyfant.*
(*Idem.*)

Moult part font grant noise en l'ost li *oliphant,*
Li cors, et li bocines, et li timbres sonant,
Que on ne oïst pas néis dant Diex tonant.
(*Roman de la prise de Jérusalem.*)

Plus de cent *olyphant* sonnent la bondie.
(*Roman de Guillaume au court nez.*)

Li quens Rolans, par peine et par ahans,
Par grant dulor, sunet son olifan.
(*Chanson de Roland*, XIIe siècle.)

C'est en sonnant de cet instrument avec trop de force que Roland se donna involontairement la mort. Deux vers qui font partie des citations précédentes, et qui sont tirés de la *Chanson de Roland*, poëme du commencement du XIIe siècle, ont trait à cet événement tragique. L'exagération populaire ayant passé dans la légende, on y apprend que le cor du fidèle serviteur se faisait entendre à une distance de près de trente lieues. Certes on n'aurait jamais supposé une puissance de son aussi extraordinaire à un pauvre petit instrument auquel les miniatures des manuscrits donnent la forme du cornet de nos vachers. Plaisanterie à part, ce n'était probablement pas une tâche facile que celle de se faire entendre de loin à l'aide d'un pareil instrument. Ceux qui soufflaient dans les tubes de corne, d'ivoire, de bois et de métal, usités dans les premiers temps du moyen âge, devaient craindre à toute minute d'éprouver le sort de Roland. Il eût fallu les poumons de Stentor pour résister à des instruments aussi meurtriers. Pour avoir une idée de leur rudesse et de leur grossièreté originelle, il suffit de se représenter les cornes rauques et sinistres avec lesquelles les masques et les gamins font un vacarme horrible pendant les fêtes du carnaval. Ces cornes rappellent exactement celles dont les anciens faisaient usage. A quoi tenait donc l'état d'imperfection de ces instruments? D'abord l'embouchure était grossièrement formée, et secondait assez mal l'action des lèvres qu'y appliquait le musicien. Ensuite le tuyau principal n'avait que deux ouvertures essentielles, et n'était pas encore percé de trous latéraux, comme cela eut lieu plus tard dans l'espèce de cornet qu'on appela en France *cornet à bouquin.* D'un autre côté, l'instrument était d'autant plus fatigant à jouer qu'il était d'une plus petite dimension ; enfin, raison qui l'emporte sur toutes les autres, les exécutants ne pouvaient manquer d'être en général fort inexpérimentés, et ceux qui fabriquaient de pareils instruments plus inexpérimentés encore. D'après cela on ne peut pas raisonnablement penser qu'ils aient servi à autre chose qu'à donner des signaux et à faire entendre un son plus ou moins rauque dans les concerts de musique instrumentale où ils étaient admis. Dans un bas-relief de l'église de Norrey, en Normandie (XIIIe et XIVe siècle), on voit deux musiciens, dont l'un joue de la vielle et l'autre d'un cornet ou d'un oliphant. Ce dernier est reproduit planche XV, figure 112, à la fin du présent volume. Plusieurs passages de chroniques attestent que l'on sonnait du cor principalement pour *appeler*, ou, comme on disait autrefois, pour *hucher.* Ainsi faisait la *guête*, garde des chastels ou forteresses, en cas d'alarme ; ainsi faisaient les paladins lorsqu'ils voulaient attirer et défier l'ennemi, ou bien annoncer leur présence aux portes d'un château ; ainsi faisaient encore les chevaliers à la guerre pour avertir leurs clients et les appeler à l'attaque ou à la rescousse. C'est par le même moyen que les officiers publics, hérauts et crieurs, convoquaient le peuple et rendaient la foule attentive à des avis et proclamations appelés *crys* (1). Enfin on y avait aussi recours pour annoncer l'entrée et l'issue du marché, l'ouverture et la fermeture des portes, l'heure du couvre-feu

(1) On annonçait de la sorte les représentations des mystères :

On faict savoir à *sons* et *cris* publiques,
Que dans Paris un mystère s'apreste
Représentant actes apostoliques...

et, en général, tout événement de nature à intéresser le peuple. De là l'expression proverbiale *corner*, *publier*, répandre avec importance : « il a *corné* cette nouvelle par toute la ville. » C'est pourquoi Voltaire, parlant des mauvais poëtes, les appelle : « Rauques *corneurs* de leurs vers incommodes, » faisant ainsi allusion aux corneurs d'autrefois qui exerçaient à peu près les mêmes fonctions que les crieurs d'aujourd'hui. La trompe et la trompette s'employaient comme le cor pour cet usage.



et celles où il fallait la nuit se souvenir des morts (1). Nous en avons un exemple intéressant dans la Danse Macabre, à l'endroit où nous apparaît, au sommet d'une tour, le Bonhomme noir, le Maure, le Sarrasin, qui vient jouer son rôle d'ange du jugement, ou plutôt, comme je l'ai dit ailleurs, d'ange du trépas. C'est au son du cor ou cornet, auquel le texte même fait plusieurs fois allusion (2), que ce singulier personnage, *ce maître corneur*, débite son cry. Les figures 35 et 36 (pl. V) le reproduisent tel qu'il se présente en tête de la Danse des femmes, lorsqu'il vient l'annoncer en ces termes :

« Tôt, tôt, femme venez danser
» Incontinent après les hommes,
» Et gardez-vous bien de verser
» Dedans le chemin où nous sommes.
» Mon *cornet* sonne bien souvent
» Après le petit et le grand,
» Mais on ne s'en met pas en peine,
» Et c'est de quoi je me démène.
» . . . . »

Dans la figure 36 de la même planche, le corneur n'a pas tout à fait le même aspect que dans la précédente, et l'instrument dont il sonne a la forme d'un encensoir. Comme je l'ai expliqué dans la première partie, cette figure accompagne ici le rondeau funèbre : *Tous et toutes mourir convient.* Je ne sais si les deux grands tubes coniques représentés planche XV, figure 116, et planche XVI, figure 122, le premier en forme de cor, le second en forme de trompette droite, et toutes deux provenant, à ce que l'on m'a assuré, d'une édition ou d'un manuscrit de Danse Macabre, que je n'ai pu voir, mais d'où Roquefort les a tirés ; je ne sais, dis-je, s'ils figuraient dans les mains du sauvage corneur des trépassés, ou bien s'ils étaient attribués à d'autres personnages de la Danse française. Tout ce que je puis dire du premier de ces instruments, c'est qu'il rappelle par sa forme et ses proportions le modèle de *cornu* ou de *schophar* antique représenté dans la même planche, figure 114. Du reste, aucune des Danses Macabres dont j'ai vu les images ne contenait ces deux dessins.

Le nom de *huchet*, dans le sens de cor de signal et d'appel (de *hucher*, appeler), est demeuré à une espèce de cornet de chasse qui est le même instrument que celui des guerriers et des chasseurs du temps passé. Nous en trouvons la figure dans le *Doten Dantz*, au tableau même du Chevalier (*der Ritter*) (pl. VIII, fig. 53). Il est représenté pendu au côté droit du spectre par le moyen de son anguichure, qui passe sur l'épaule gauche et sur le dos du personnage. L'instrument représenté dans cet exemple est un cornet de petite dimension. C'était le modèle dont on se servait communément pour la chasse et pour la guerre. Il a la forme d'une corne assez courte et peu cintrée. Il ressemble beaucoup au cor des Anglo-Saxons que j'ai donné dans mon *Manuel de musique militaire*, planche V, figure 5, et que je reproduis ici, planche XV, fig. 117. En *e* (pl. XIII, fig. 82), de la Danse du manuscrit de Heidelberg, on voit un instrument semblable, seulement le spectre cette fois le porte du côté gauche. En *f* (fig. 83), il tient une corne plus grande, dont il sonne devant le chanoine qui joint les mains d'un air suppliant. Cette figure grossière n'est peut-être qu'un mauvais dessin de Zinke, par allusion au *Chor-Zinke*, qui eût été très bien approprié au

(1) Voy. pag. 90, la note relative au *corneur des trépassés*.

(2) Qui est cet homme sombre et morne,
C'est un vrai charbon en noirceur,
Son *cry*, son VISAGE et sa *corne*
Me font presque mourir de peur.
. . . .
Son cor partout se fait entendre,
Allons, morts qui dormez à plat,
Voi l'heure qu'il faut se rendre
Dans la plaine de Josaphat.
. . . .
Qu'en voilà dans un seul tombeau
Qui ne peuvent lever la tête,
Malgré le *son du cor nouveau*.
Cependant ce *maître corneur*;
Plus sec et noir qu'un ramoneur,
Redouble ses coups et nous presse ;
Il n'a plus qu'un coup à sonner,
Et ne croiez pas qu'il nous laisse
Quand il devroit toujours *corner*.
Il a l'ordre du souverain
De tenir ce *cornet* en main,
Et d'en réveiller tout le monde,
Et quand on voudroit résister,
Il va faire si bien sa ronde,
Qu'il fera tous ressusciter.
(*Danse Macabre*, édit. de Troyes, Jacques Oudot.)

Chorpfaff. Cependant de la manière dont l'instrument est tenu, il a plutôt le caractère d'un simple cornet; d'ailleurs il n'a point de trous. Tous les cors de chasse avaient à peu près cette forme. Quant à la dimension, elle était très variable ; les miniatures des manuscrits et les vignettes des imprimés, représentent des cors ou cornes de chasse, de guerre et de festin, qui sont de différentes grandeurs. Mais le modèle le plus commun est celui qui se rencontre dans le *Doten Dantz*, à l'endroit que j'ai indiqué. Quant au huchet, il garda sa forme originelle jusqu'au XVIIe siècle, comme le prouve le dessin qu'en a donné Mersenne dans son *Harmonie universelle*, au livre des instruments à vent. En Allemagne, la plupart des cors et des cornets de chasse, dont on a fait usage, répondaient aux modèles précédents. Ceux qu'emploient encore de nos jours les chasseurs et les garde-chasses sont ordinairement faits en manière de corne, c'est-à-dire qu'ils n'ont qu'une simple courbure. Quelques uns sont très petits et tout à fait droits. Les Tyroliens et les Suisses aiment à suspendre aux murs de leurs demeures une collection de ces instruments disposés symétriquement par étages du plus petit au plus grand. C'est un ornement qui complète la panoplie du chasseur avec les armes et les attributs favoris, tels que bois de cerf, pieds de biche et défenses de sanglier. Le petit instrument appelé *Gemshorn*, corne de chamois, dont on trouve la figure dans Luscinius, et qui a donné son nom à un registre de l'orgue, dut servir originairement en Allemagne pour la chasse. Telle était aussi en France la destination du

MENUEL, *menoel*, *moiniel*, *moniel*, ainsi nommé de *minus*, en bas latin *menetum*, c'est-à-dire *petit cor*. Il n'était qu'une variété de l'espèce. Les vieux auteurs le citent assez souvent, en le distinguant d'avec plusieurs autres instruments à vent qui servaient aussi pour la chasse et pour la guerre :

Là sonnent *moieniaux*, tropes et olyfant.
(*Cité par Ducange.*)

Sonnent buisines et tabours,
Grands cors d'airain et *moenel*.
(*Roman d'Athis*, ms.).

GRAILE, *graele*, *graille*, *graisle*, *greil*, *grille*, *grelle*, *gresle*, *grêle*, exprimait un instrument d'un son maigre et strident, ainsi appelé d'un mot qui n'est autre chose que la forme ancienne de notre adjectif *grêle*, c'est-à-dire mince, menu, délié. Il s'employait pour *corner l'eau* et annoncer le repas, ainsi que le prouvent les deux vers ci-après :

Mi sire Rex a fait sonner
Un *gresle* pour l'ève donner.
(*Cité par Roquefort.*)

Nos pères avaient choisi le cor pour cet usage, parce qu'il était réputé le plus noble des instruments, à cause du double emploi qu'en faisaient les guerriers et les seigneurs comme instrument de signal et comme vase à boire. On laissait aux moines et aux vilains à se servir de la cloche. En *m* du *Doten Dantz* (pl. IX, fig. 56), le squelette tient une petite corne ou cornet percé d'un trou dans la partie latérale, et qui me paraît n'avoir été autre chose qu'un sifflet. C'était d'instruments semblables que les voleurs faisaient usage, la nuit, pour échanger des signaux ou pour s'avertir mutuellement de quelque alerte et de quelque danger. C'est pourquoi je serais d'avis qu'il figure ici comme un attribut caractéristique du brigand que le squelette vient chercher (1). Ainsi que je l'ai donné à entendre, par ce que j'ai dit au commencement de ce chapitre, les cors et les cornets ne furent pas seulement faits de cornes et d'ivoire, il y en eut aussi de bois.

La vissiez maint *cor de pin*.
(*Roman de Claris.*)

Les uns étaient courbés en forme de corne ou bien en forme d'S, les autres étaient droits et sans cour-

(1) On s'est servi très anciennement du sifflet pour transmettre des ordres de différente nature et donner des avertissements en cas de surprise. On lit, dans l'*Histoire de saint Louis*, par Joinville : « Maintenant que il vit le roi sur le flum (fleuve), il sonna un *siblet* (sifflet), et au son du siblet saillirent bien de la sente de la Galie quatre-vingts arbaletriers bien appareillés. » On pouvait faire des sifflets de toute sorte de matière, et de *corne* comme de bois.



bure. Ces derniers ressemblaient extérieurement aux cornets de papier que les enfants emploient dans leurs jeux comme trompettes et porte-voix. Il y en avait de différentes grandeurs. Les monuments du moyen âge qui se rapprochent du XIIIe et du XIVe siècle en représentent un grand nombre qui ont la forme et la dimension de celui que tient une des sirènes de l'évêché de Beauvais (pl. XIV, fig. 87). La plupart de ces cornets ayant été percés de trous, ainsi que les flûtes et les hautbois, donnèrent naissance au système des *Zinken* allemands, qui devinrent nos *cornets à bouquin*. Quand le tuyau était droit, le *Zinke*, ou cornet, s'appelait *cornetto diritto*, ou *Gerade Zinke*. Sous cette forme il admettait deux variétés. Ce qui les distinguait l'une de l'autre, c'est que dans la première l'embouchure pouvait se séparer de l'instrument, et que dans la seconde, au contraire, elle y était adhérente et taillée dans le bois même du tuyau principal avec lequel elle formait une seule pièce. Comme ce *Zinke* rendait un son doux, on lui donna le nom de *cornetto muto*, cornet muet, en allemand *stille Zinke* (pl. XV, fig. 119).

Les autres variétés de cornets, ou de *Zinken*, reproduisaient le type de la corne primitive (fig. 118). Les plus grands, appelés quelquefois *cornons*, imitaient la courbure tortueuse d'une S sans crochets. L'embouchure ou bocal, qui était de bois et quelquefois de corne ou de métal, formait une pièce séparée, et comme cette petite pièce, ce petit bout, dans cet instrument et dans tous ceux de son système auquel on en mettait, avait reçu en France, des facteurs d'instruments, le nom de *bouquin* (petit bout), cette circonstance fit adopter la dénomination de *cornet à bouquin*, sur laquelle se sont vainement exercés les étymologistes. Les cornets du *Zinken* dont les Français faisaient usage au XVIIe et au XVIIIe siècle étaient, comme nous l'apprend Mersenne, des cornets à embouchure séparée, de véritables cornets à bouquin, à petits bouts; il ne paraît pas qu'on joignît à leur système les cornets droits appelés *cornetti muti*, qui n'avaient point de bouquins, mais une embouchure taillée dans le corps même de l'instrument.

Les *Zinken* avaient généralement six trous en dessus pour les doigts, et un derrière pour le pouce gauche. Quand on voulait augmenter l'étendue de l'instrument dans le grave, on ajoutait un, deux et trois trous aux précédents, et on les fermait par des clefs. Ainsi, par exemple, le cornetto ténor, ou taille de cornet, avait une clef. Nos cornets à bouquin étaient exactement les mêmes que les cornets des Allemands. Il n'y a peut-être que le *cornetto muto* que nous n'ayons pas employé, du moins ne l'ai-je vu nulle part mentionné d'une manière spéciale; mais il est certain que nous avons employé le *cornetto diritto* ou *gerade Zinke*, car les tailles et les dessus de cornets, au lieu d'être courbés, étaient souvent droits.

Ces instruments se fabriquaient avec un bois sec, soit cormier, prunier ou autre, bien qu'on pût en construire en ivoire. Lorsqu'ils étaient de bois, on les recouvrait d'un cuir afin de les préserver autant que possible de toute détérioration et principalement de l'humidité, si préjudiciable aux instruments de bois. De là l'expression de *grands cornets noirs* que nous trouvons dans Prætorius. Le son des cornets était généralement fort et perçant. Selon Mersenne, quand il se mêlait au concert des voix dans les églises et les chapelles, il avait l'éclat d'un rayon de soleil qui perce tout à coup l'ombre ou les ténèbres. On n'aurait pas présumé sans doute que le cornet à bouquin pût devenir l'objet d'une comparaison aussi flatteuse. Cependant cet instrument ne laissait pas d'être estimé. Gluck s'en est servi dans un de ses ouvrages (1). Sous Louis XIV, il faisait partie de la bande instrumentale dite de *la grande écurie du roi*. En Allemagne, on l'employait dans les églises pour accompagner les chorals; il jouait un grand rôle dans la musique de cour; il se faisait entendre pendant les repas; il ajoutait à la pompe musicale des *carrousels*, et enfin se mêlait à l'accompagnement des danses. Il a conservé de nos jours une partie de son importance dans la musique d'église de quelques villes allemandes (2).

(1) Comme on a tout à fait oublié de nos jours en France l'instrument dont on parle ici, des écrivains sur la musique n'ont pas su le reconnaître dans la partition de Gluck où le compositeur l'a désigné par son nom de *cornetto*. Ils se sont figurés que Gluck avait donné ce nom au trombone discant. Mais c'est une erreur, car le trombone, instrument de cuivre, n'appartient nullement à la famille des *Zinken*, ou cornets, qui sont des instruments de bois. Ils sont d'ailleurs plus récents. A la vérité, le cornet à bouquin, ou *Zinke*, fut souvent associé, en Allemagne, et le fut quelquefois en France, au système des trombones, pour jouer la première partie ou *dessus*. C'est ce qui se pratiquait surtout dans la musique religieuse où les Allemands font même encore assez fréquemment usage de cette combinaison.

(2) En 1840, lorsque j'étais à Stuttgardt, j'entendis chaque jour



Plusieurs dessins des rondes funèbres représentent des cors, des cornets et des *Zinken*. Mais d
renté qui existe entre la trompette, le cor et le *Zinke*, il résulte qu'on est quelquefois embarrassé,
cution imparfaite des dessins, pour décider si telle figure représente un cor ou bien un *Zinke*, un
ou trompette droite, ou bien un cornetto droit. Il en est quelques unes cependant qui ne sont p
teuses, par exemple, le *zinke courbe* (*cornetto curvo*), que l'on voit en *d* de la Danse xylograp
xv[e] siècle, que Massmann a fait connaître d'après un manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg (
fig. 80). La forme de cet instrument est exacte. Les points seuls sont placés irrégulièrement, pa
l'ont été, comme toujours, au hasard. On distingue fort bien le bocal que tient le squelette entre s
pendant qu'il fait agir les doigts de ses deux mains sur les trous percés le long du tube de l'ins
Observons qu'il a la malice de diriger l'orifice de son cornet à bouquin contre l'oreille du cardinal q
précisément la tête de ce côté d'un air humble, attentif et soumis, comme résigné à tout enten
triste chanson qu'on lui *corne aux oreilles*. *k*, *p*, *s* du *Doten Dantz* (pl. VIII, fig. 51; pl. IX,
pl. XII, fig. 77) représentent des cors ou *Zinken* de la même forme et de la même époque que le p
mais qui n'ont point de trous. Il y en a deux à celui que l'on voit en *o* (pl. X, fig. 63), et que le
tient dans sa main droite, pendant qu'il parle au joueur et lui tend l'autre main. J'ai déjà dit, ch
de cette seconde partie, que trois des instruments à vent donnés aux squelettes que l'on voit ass
banc, en tête du *Doten Dantz* (pl. VI, fig. 38), sont douteux; on peut les prendre pour des *Zink*
On peut même admettre une autre explication, et reconnaître plusieurs instruments de différentes
par exemple, dans le premier, à gauche, un chalumeau; dans le second, une trompette droite,
troisième un zinke droit. Quant au quatrième qui complète le concert, c'est un instrument de cuiv
parlerai plus loin. En *g* de la Danse xylographique (pl. XIII, fig. 85), et en *b* de la Danse du G
(pl. XVI, fig. 121), il me semble que l'on doit reconnaître des trompettes plutôt que des *Zi*
tubes de ces instruments ne sont pas percés de trous, et il ne paraît pas que ce soit ici une ine
Un autre modèle de trompette simple du même genre que les précédents, est celui que nous
Danse des Morts de Mechel (Bâle), et que l'on trouve ici, planche XVI, figure 126 *a*. Comme
cornet à bouquin, nous possédons encore le *serpent*. Quelques uns prétendent que l'on pourrait
cet instrument dans l'antiquité. Sans aller jusque-là, on doit reconnaître que le grand cornet à
appelé *cornon* a fort bien pu donner l'idée du *serpent* par sa forme sinueuse. D'après l'opinio
accréditée, ce fut un chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, qui, l'an 1590, se signala
invention, dont on peut contester le mérite, car le serpent est un instrument détestable. Expulsé
d'hui de toute bonne musique, il a trouvé un refuge dans quelques églises pour accompagner les
gros chantres, avec lesquelles il semble jaloux de rivaliser par ses sons rauques et faux. Je n
dire combien il ajoute à l'effet sinistre et à la monotonie lugubre de la psalmodie funèbre, lors
souffle de par les rues et dans les cimetières, devant la bière d'un mort. S'il était permis d'avoir
plaisante sur un tel sujet, on pourrait penser que le clergé catholique a voulu rappeler l'antique al
Satan et de la Mort, en consacrant comme instrument de musique le *serpent* aux cérémonies f
et en se servant, pour porter le chrétien qui va en paradis, d'une musique *à porter le diable en terr*

Le métal a été employé non moins anciennement que le bois pour fabriquer des cors, des corne
trompettes. Je ne fais ici mention des cornets d'airain qui jouaient un rôle dans le culte de Cybèle
la forme cintrée était une allusion symbolique au disque de la lune, que pour prouver l'antiquité
espèce d'instrument. Les *grands cors d'airain* dont il est question dans le passage du roman d'A
plus haut, étaient probablement des instruments semblables à ceux que l'on voit représentés dans
nuscrit du VIII[e] siècle de la bibliothèque cottonnienne que j'ai déjà signalé. Les écrivains de la bass
désignent ces instruments sous les noms suivants: *Cornicini*, *tubæ æneæ*, *cornuæ æneæ*. En fra

---

un concert de musique religieuse exécuté par quatre musiciens qui, selon l'usage, montaient sur la plate-forme de la tour pour jouer un choral, dont la première partie était rendue pa et les trois autres par les trois trombones alto, ténor et

furent quelquefois nommés *araines*. Comme la seule inspection des monuments ne donne pas toujours le moyen de reconnaître de quelle matière est le cor ou la trompette dont on a la figure sous les yeux, on est assez embarrassé pour expliquer convenablement certains noms particuliers de cors et de trompettes qui semblent devoir leur origine à cette circonstance. Ainsi *buccines* et *trompes* passent pour avoir exclusivement exprimé au moyen âge des instruments de cuivre. Si cette assertion n'est pas tout à fait exacte relativement aux trompes, elle paraît assez fondée en ce qui concerne les buccines ou buisines dont on faisait autrefois la différence d'avec les corps et les trompes, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les exemples ci-après :

BUCCINE, *bocine*, *boccine*, *buxine*, *busine*, *bussine*, *buisine*, *buze*, *bosine*, *basune*, *bosæne*.

Bobans qui du vis semble mor,
Al vent si desploie s'enseigne,
Unke nul à greignor compaigne,
N'asembla mais n'a greigneur pompe ;
Mainte *bosine* et mainte trompe
Fait sonner pur s'ost s'assembler.
(Huon de Mery, *Fournoiement d'antechrist*, XIIIe siècle.)

Ces *buisines d'arein* résonent,
Et sifonies et vieles.
(Alexandre de Paris, *Roman d'Athis et de Prophilias*, XIIIe siècle.)

Moult part font grant noise en l'ost li oliphant,
Li cors, et li *bocines* et li timbres sonant,
Que on ne oïst pas néis dant Diex tonant.
(*Roman de la prise de Jérusalem.*)

Plus prins de joie aux *argentines buzes*,
Des pastoureaux et doulces cornemuses.
(Guillaume Crétin, *Poés.*)

Sonnent *buisines*, cornent cil OLYPHANT.
(*La prise d'Alexandrie.*)

Trompes, *buisines* et trompette.
(Guillaume de Machault, *La prise d'Alexandrie*, XIVe siècle.)

Dans les anciennes traductions de la Bible, *buccine* répond à *buccina* et quelquefois à *sambuca* (1).

Porro David erat accinctus ephod linteo ; et David et omnis domus Israel ducebant arcam testamenti Domini in jubilo et clangore *buccinæ*.
(II *Reg.*, cap. VI, 14-15.)

Tu Rex posuisti decretum, ut omnis homo, qui audieret sonitum tubæ, fistulæ, et citharæ, sambucæ et psalterii et symphoniæ et universi generis musicorum, prosternat se et adoret statuam auream.
(*Dan.*, cap. III, v. 10.)

Et David estoit vestuds de une vesture linge pur humilited, et tuit ensemble menèrent l'arche od léesce et od chants et sons de *buccine*.
(II *Liv. des Rois*, chap. VI, v. 14-15.)

Ha tu roy, tu as mys decreet à chescun hom qe overa oy le soun de estive, de frestel, de harpe, de *busine*, de psaltrie, de symphans, et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'ymage de or.
(*Bible* du XIIe siècle : *Daniel*, chap. III, v. 10.)

La *buccina* des anciens n'était autre chose originairement que la coquille du buccin marin ou bouret de mer, dont on faisait un instrument de musique en pratiquant un trou, pour l'emboucher, dans la partie inférieure qui était pointue. D'après la fable, c'est à Tyrrhène, fils d'Hercule, que doit revenir le mérite de cette invention (2). Mais les sauvages et les peuples à demi civilisés, dans plusieurs parties du globe, notamment dans les îles de l'Océanie, peuvent encore aujourd'hui la lui disputer. La conque devint le symbole et l'attribut des dieux marins. Les poëtes et les artistes de l'antiquité la représentent entre les mains des tritons, qui s'en servaient pour donner des signaux. Les Romains, dit-on, créèrent leur *buccina* à l'imitation de cette conque marine, et employèrent cet instrument pour transmettre des ordres aux soldats dans les camps et sur les champs de bataille. On en fit de différente matière, et surtout d'airain. Le mot *schophar*, qui est traduit dans les Septante par *salpinx*, l'est ordinairement dans la Vulgate par *buccina*, de façon qu'on assimilait la *buccina* à l'instrument fait d'une corne de bélier dont se servaient les Hébreux pour annoncer l'année du jubilé et pour donner des signaux de diverse nature. Nous avons vu tout à l'heure que les traducteurs du XIIe siècle transportèrent littéralement ce mot du latin en français, *buccina*, buccine,

(1) Par le mot *samboca*, on a désigné tantôt un instrument à vent, tantôt un instrument à cordes.

(2) C'est pourquoi Pausanias lui attribue l'invention de la trompette. « Tyrrhenum Hercule et Lyda muliere genitum primam tubam invenisse. » (Corinthiæ, cap. 21.) Quoi qu'il en soit, la conque de Tyrrhène eut, dans l'origine, une destination lugubre ; on l'employait pour donner le signal d'enterrer les morts.



et qu'ils l'employèrent aussi pour rendre *sambuca*. Or il est à remarquer que ce dernier nom n'a pas seulement signifié un instrument à cordes de la forme du psaltérion, et qu'il s'est entendu aussi d'une sorte de trompette dont la tige se repliait sur elle-même, de façon que le tuyau ou pavillon était parallèle au tuyau de l'embouchure et de la même longueur que ce dernier. Cette trompette à tige simple repliée, dont on trouve la figure dans plusieurs manuscrits des IXe, Xe et XIe siècles, et qui passe pour être encore plus ancienne, prit en France le nom de :

SAQUEBUTE, *sacquebute, sambute, sacqueboute, saqueboutte.* — Ce nom, qui semble s'être dit dans l'origine pour *sambuca* (1), mais qu'on ne rencontre guère dans les auteurs français avant le XVe siècle, était encore, il y a moins de deux siècles, celui de l'instrument que l'on a nommé depuis *trompette harmonique, trompette rompue*, et enfin *trombone*. Luscinius nous en donne la figure d'après un modèle employé en Allemagne au commencement du XVIe siècle. C'est celle que j'ai placée à côté des deux dessins de trompette et de *clareta*, tirés du même auteur (pl. XVI, fig. 130). J'ai déjà cité cette phrase de Thoinot Arbeau : « Maintenant il n'est pas si petit manouvrier qui ne veuille à ses nopces avoir les hautbois et *saqueboutes*. » Ce qui prouve que la saquebute, dans le XVIe siècle, servait pour la danse. Elle avait pris alors, comme beaucoup d'autres instruments, sa division en quatre parties. Dans Rabelais, la saquebute figure parmi les instruments que l'on fait apprendre à Gargantua. Les Allemands l'ont particulièrement affectionnée. Ils l'appellent *Posaune*, et ce dernier mot est celui qu'ils emploient ordinairement dans leurs traductions de la Bible et encore ailleurs, pour rendre le latin *buccina* ou l'hébreu *schophar*, bien que ceux-ci soient aussi quelquefois traduits par *Zinke* (2). De tout cela il résulte que la *buccine* ou *boccine*, et la sambute ou saquebute, devaient avoir entre elles une grande ressemblance, sinon une entière conformité; et je crois que l'on peut rapporter très positivement à ces instruments l'origine du trombone, surtout si la buccine ou buisine du moyen âge a toujours été faite de métal, comme on a lieu de le croire. D'ailleurs il existe, ce me semble, entre les termes du vieux français, *buze, bazune, bosœne*, et l'allemand *Posaune*, qu'on écrivait autrefois *Busaune*, une analogie qui n'échapperait pas à un philologue, et que toute autre personne tant soit peu familiarisée avec la langue allemande peut reconnaître par l'effet de la seule prononciation. D'un autre côté, le sentiment de cette origine ne s'est pas tellement affaibli avec le temps, qu'on n'ait trouvé logique de baptiser du nom de *buccin* une espèce de trombone au pavillon taillé en forme de gueule de serpent, dont on fait usage de nos jours dans la musique militaire (3). En résumé, je crois que la buisine au moyen âge était une sorte de trompette à tige repliée d'une forme et d'un timbre particuliers, d'où il suit qu'elle ne fut point confondue avec les cors et les cornets dont il a été question précédemment, ni avec ceux auxquels on a donné dans un sens restreint les noms de :

TROMPES, TROMPETTES.

Ces deux instruments, composés dans l'origine d'un simple tube droit, d'une seule pièce, élargi plus ou moins à sa base en forme de pavillon, ressemblaient à la *tuba* antique et au *chatzotzeroth* des Hébreux, auxquels on les a souvent comparés. Le tube en était ordinairement de métal et quelquefois de bois. Les deux trompettes droites que Moïse fit fabriquer pour l'usage du peuple hébreu étaient d'argent massif. Ces

(1) On a dit ensuite *saqueboutte* en perdant de plus en plus la trace étymologique du mot. *Saqueboutte* peut se référer au verbe *saquer*, dont on se sert encore, en termes de marine, pour exprimer l'action de mettre en mouvement un corps quelconque avec effort, en lui faisant subir des sauts, des agitations brusques et continues qui le font saillir vers un point. Comme c'était à peu près de cette façon que l'on mettait en mouvement la tige mobile de la saqueboutte ou saquebute, ainsi que l'on joue encore du trombone, le nom de cet instrument aura paru se rapporter à cette action, et le vulgaire l'aura interprété dans le sens de *boutter*, donner des saccades.

(2) Luther emploie presque toujours *Posaune*. Du reste, il ne faut pas se figurer que le mot *Posaune* ait toujours exprimé, pour les Allemands, un trombone ou du moins un instrument comme la saquebute. Il s'est pris, au contraire, dans un sens général, et dans ce sens paraît avoir été souvent synonyme de trompette ou trompe éclatante, d'où l'expression *posaunen*, publier une chose avec éclat, avec retentissement, comme nous dirions, mais en moins bonne part, *trompetter* et *corner*.

(3) En revanche, le coquillage nommé *buccin* a été comparé par les naturalistes à un instrument de musique; car, en Allemagne, ils l'appellent *Tritons Horn*, cor de Triton, et ailleurs, *trompette*.



trompettes portaient le nom de *chatzotzeroth* ou *asosra*. Toutes celles de cette espèce qui se présentent dans l'Écriture sont rendues dans les versions latines par *tuba*, et dans les versions romaines par *estive* et *tribler* ou *trublice*, d'où l'on peut conclure que ces termes désignaient au moyen âge des trompettes droites:

Laudate eum in sono *tubæ* : laudate eum in psalterio, et cithara.

(Ps. CL, 3.)

Loez lui en soun de estive : loez lui en psaltri et en harpe.

(*Bible* du XII[e] siècle, *loc. cit.*)

In hora, qua audieritis sonitum *tubæ*, et fistulæ, etc.

(*Daniel*, cap. III, 5.)

Alhoure que vous orrez le soun des *triblers*, des frestels, etc.

(*Ibid.*)

Post hæc igitur statim ut audierunt omnes populi sonitum *tubæ*, fistulæ, et citharæ, etc.

(*Ibid.*)

De maintenant après cestes choses ; lors com tous les poeples oïssent le soun de estive, de frestel, de harpe, etc.

(*Ibid.*)

Le mot *estive* se prenait même dans un sens général comme celui de trompette, témoin le passage suivant où il se réfère néanmoins à *tuba :*

Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi. In *tubis ductilibus*, et voce *tubæ corneæ*.

(Ps. XCVII, v. 5, 6.)

Chauntez a nostre seignor en harpe et en voix de psalme. En estives mesnables et en voiz de *estive de corn*.

(*Bible* du XII[e] siècle, *loc. cit.*)

Par *estives mesnables* (*tubis ductilibus*), on a voulu peut-être ici désigner des espèces de saquebutes.

On a signalé comme indiquant le rôle des trompettes, des cornets et des buisines au XIII[e] siècle, et marquant la distinction établie entre ces divers instruments, relativement à la musique militaire, un passage d'un manuscrit de la bibliothèque de Berne cité par M. Ach. Jubinal, et contenant ce qui suit : « I a en la légion trompeurs, » corneurs et buisineurs. Trompeurs trompent quand les chevaliers doivent aller à la bataille, et quand ils » s'en doivent retourner aussi. Quand li corneurs cornent, cil qui portent les enseignes obéissent et se meu- » vent, mais non pas li chevaliers. Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, » li trompeurs li trompent ; et quand les bannières se doivent mouvoir, les corneurs cornent. » Ainsi, d'après ce passage, on a cru que les trompettes correspondaient aux mouvements des chevaliers ou hommes d'armes, les cornets aux mouvements des bannières ou gens de pied, etc., et que tout cela se rapportait en effet au XIII[e] siècle. C'est probablement là une supposition toute gratuite, car il semble que le fragment qui précède ne soit autre chose qu'une traduction libre en vieux français des instructions données par Végèce sur la manière d'employer les instruments de signal à la guerre. Une phrase jointe à celles que j'ai transcrites plus haut paraît ne devoir laisser aucun doute à cet égard, puisqu'elle fait allusion au *classicum* des anciens en termes parfaitement clairs : « Encore y avoit en arrière une autre manière d'instru- » mentz que l'on appeloit classiques, et je cuide, l'on les appelle or-endroit buisines. » Toute cette citation ne prouverait donc qu'une chose, c'est qu'au moyen âge on se faisait une idée du *classicum* d'après l'instrument que l'on connaissait sous le nom de *buisine*. D'autres passages d'ailleurs établissent que les cors, les buisines et les trompettes ou *estives*, pour être des instruments de la même famille, n'en différaient pas moins entre eux quant à l'espèce (1). Guillaume de Machault, poëte du XIV[e] siècle, ne cite pas les trompettes droites sous le nom d'*estives* dans les deux fragments que je lui ai empruntés, mais il leur donne celui de *trompes*, et il en distingue de deux sortes, de grandes et de petites, témoin ces vers :

---

(1) On lit dans le *Roman de la Poire :*

Et si ot a grant plante
Estrument de divers mestiers,
Estives, harpes et sautier.
. . . .
De boisines de chalemiax,
De *cors*, d'*estives* de fretiax.
. . . .
Cil jugleour en leur vieles,
Vont chantant ces chansons novels,
L'un saille, l'autre corne, l'autre estive.

(*Roman de la Poire.*)

Voy. aussi plus haut les divers fragments cités au mot *Buisine*.

Harpes, tabours, trompes nacaires.
. . . .
Muse d'Aussay, *trompe petite.*
(*Li temps pastour.*)

Trompes, buisines et *trompettes.*
(*La prise d'Alexandrie.*)

Trompette s'est dit comme diminutif de *trompe*, et dans le même sens que *trompe petite*. C'est ainsi que muse a fait *musette;* buccine ou boccine, *buccinette* ou *boccinette;* orgue, *orguette*. Plus tard ce diminutif devint un terme générique applicable à des instruments de toute dimension, que la tige en fût droite et d'une seule pièce, ou qu'elle fût repliée parallèlement sur elle-même en plusieurs parties.

Le nom de *trompe*, après s'être maintenu pendant longtemps comme principale appellation des instruments composés d'une tige droite tout d'une pièce, fut transporté, à une époque assez récente, à une variété du cor, c'est-à-dire à un instrument semi-circulaire dont le tube s'évase insensiblement de l'embouchure jusqu'au pavillon, et quelquefois se replie sur lui-même en formant plusieurs anneaux. C'est ainsi qu'on appelle *trompe*, non seulement la corne dans laquelle soufflent les masques, mais aussi le grand cor des chasseurs. Les trompettes droites ou trompes, que l'on voit figurer sur les monuments des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, revêtent l'aspect du *chatzotzeroh*. Elles sont ordinairement longues de près de six pieds. C'est la longueur des tubes d'airain que présente un manuscrit de la bibliothèque cottonnienne dont j'ai déjà parlé. La figure 122, planche XVI, est une grande trompette droite que l'on m'a assuré provenir d'une Danse Macabre d'où Roquefort en avait tiré le dessin. Elle serait par conséquent du XVe siècle.

Quelquefois le canal de ces instruments, au lieu de s'allonger régulièrement en ligne droite, décrit de légères ondulations ou sinuosités, quelquefois même il dévie complétement sur plusieurs points, et finit par se ployer légèrement en manière de courbe, ainsi qu'on le voit dans les instruments représentés planche XVI, figures 121, 123, 124 et 126 *a*. La forme droite est généralement celle des trompettes à tige simple que l'on donne à tenir aux anges chrétiens, et surtout à ceux qui sont chargés d'annoncer le jugement dernier. Elle est très fréquente dans les dessins, dans les peintures et dans les sculptures des XIVe, XVe et XVIe siècles, ainsi que dans les *illustrations* des livres de morale et de piété qui parurent durant cette période. J'ai tiré des Heures de Rome de Simon Vostre (*Heures à l'usage de Rome*, 1499) les deux petits dessins rapportés planche XVI, figures 124, 125. Ils proviennent d'une gravure représentant le jugement dernier. Jésus-Christ est assis au milieu et tout en haut de cette gravure. Des deux côtés se tiennent les anges et les saints. Deux anges, semblables à celui de la figure 124, sonnent d'une trompe un peu cintrée. Un autre ange, placé au-dessous du Rédempteur, tient et embouche une trompe droite, à tige simple, beaucoup plus grande que les deux autres, et qui n'est point courbée à sa base (fig. 125). La partie inférieure de la gravure est occupée, à gauche, par la résurrection des justes; à droite, par la punition des méchants qu'une bande de démons précipitent en enfer. Telle est la disposition ordinaire et pour ainsi dire consacrée, en iconographie, de toute image représentant la scène du jugement dernier. La *Chronique de Nuremberg* en contient un autre exemple dans la célèbre et curieuse gravure sur bois où Wohlgemuth a traité ce sujet comme pendant obligé de son *Imago Mortis*, ou Danse des squelettes, dont j'ai fait la description dans la première partie de mon ouvrage. Les livres d'heures et beaucoup de manuscrits et d'imprimés du même temps nous offrent un très grand nombre de représentations semblables. On trouvera, planche XVI, figure 123, un troisième dessin d'ange sonnant de la trompette droite ou estive. Il est tiré aussi d'un de ces beaux livres d'heures si bien décrits par M. Brunet (*Man. du libr.*). La Danse du Klingenthal ou du Petit-Bâle, qui est, comme on sait, la plus ancienne de toutes, contient une trompette à peu près semblable aux précédentes. Le spectre la tient comme on tenait habituellement ces trompes, le pavillon en bas (pl. XVI, fig. 120); de l'autre bras il saisit celui du monarque, personnage dont on ne voit dans notre dessin que la main et le sceptre qu'elle laisse échapper. L'artiste qui a copié ou imité ce tableau (le Roi) en *b* de la Danse du Grand-Bâle (voy. fig. 121) a changé les proportions de cette trompe; il a tracé un instrument d'une assez petite dimension, légèrement cintré, et que le spectre embouche de côté en le soutenant dans une direction horizontale, le pavillon en l'air, à l'aide de sa main droite. Une



banderole ornée d'une tête de mort se déploie fièrement au-dessus de l'instrument guerrier, pendant que le spectre donne au roi le signal du départ, et, passant familièrement son bras sous le sien, le force à marcher avec lui en bon compagnon. Une banderole semblable orne une sorte de trompette droite ou de cornet que le squelette tient presque perpendiculairement devant lui en *g* (pl. XIII, fig. 85) de la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg (xvᵉ siècle). Je crois avoir dit ailleurs que l'on ne saurait être tout à fait fixé sur la nature de cet instrument. Est-ce un *Zinke* ou grand cornet droit? Mais il n'a pas de trous et sa dimension n'est pas celle des *Zinken* droits ordinaires. C'est donc évidemment une trompette, et une trompette de l'espèce la plus rustique, sans doute une trompette de bois. Par sa forme, sa longueur et son diamètre, elle ne laisse pas d'avoir une grande ressemblance avec le tube rustique dont se servent les vachers du Tyrol et de la Suisse, et que l'on désigne communément sous le nom d'*Alpenhorn*, cor des Alpes. Le spectre emploie cette trompette pour célébrer son triomphe sur le pauvre cuisinier, parce que les instruments de ce genre étaient principalement destinés au menu peuple, aux campagnards, comme l'indique le proverbe: *A gens de village trompettes de bois.* Les souverains, les grands de l'État, les guerriers, dans les fanfares exécutées en leur honneur, devaient entendre le son de l'airain, du cuivre ou de l'argent. C'est de ce dernier métal qu'étaient ordinairement faites les trompettes dont se servaient les musiciens de l'escorte royale. Suivant le témoignage de Christine de Pisan, lorsque le roi de France, Charles V, marcha au-devant de l'empereur Charles IV, « les trompettes du roy, à *trompes d'argent*, à panonceaulx brodés, devant aloient, qui pour faire les gens avancier par foiz trompoyent. » Dès le xvᵉ siècle, celles qu'on employait généralement à la guerre et dans les grandes solennités avaient abandonné la forme simple de l'antique trompette droite appelée *tuba* ou *chatzotzeroh*. Elles étaient doubles ou à tige repliée. Cette forme nouvelle était une amélioration, un perfectionnement de l'ancien modèle. On n'a pas de peine à imaginer combien les trompettes droites, dont quelques unes dépassaient la longueur de six pieds, étaient incommodes et embarrassantes. L'exécutant éprouvait une double fatigue à les faire résonner et à en soutenir le poids en même temps. Comme il ne pouvait toujours suffire à une aussi rude tâche, souvent il se servait, en pareil cas, d'une sorte de fourche ou de croc planté en terre, sur lequel il appuyait le tube de son instrument, afin de le maintenir élevé dans une position horizontale à peu près de la même manière dont on maintient une lunette d'approche. C'est ce que font encore en Russie les exécutants de la musique des cors russes qui emploient les instruments les plus graves du système, et c'est ce que l'on voit faire aussi au joueur de trompette qui dans le manuscrit du viiiᵉ siècle de la bibliothèque cottonnienne est représenté sonnant d'une trompette de l'espèce des grands cornets d'airain dont j'ai parlé au commencement de ce chapitre. En recourbant le tube ou canal sonore, ou bien en le divisant en plusieurs sections ou branches de moyenne grandeur assemblées parallèlement les unes aux autres, on parvint à rendre l'instrument plus commode et plus portatif, sans en changer ni le timbre ni les propriétés. Aussi les trompettes de guerre et de signaux furent-elles généralement construites d'après ce système, à l'exception de celles qui, ayant un diapason plus élevé, et par conséquent un tube beaucoup plus court, pouvaient garder sans inconvénient l'ancienne forme. Il y avait du reste plusieurs manières de courber la tige. Souvent la trompette n'avait au milieu qu'un simple anneau ou tortille, comme en *n* (pl. IX, fig. 57). D'autres fois la tige était repliée et divisée comme dans les deux instruments rapportés par Luscinius sous les noms de *Clareta* et *Feltrummet* (voy. pl. XVI, fig. 127, 128). Il arrivait, en d'autres cas, que cette tige, au lieu d'être ramenée en dedans, décrivait un zigzag comme dans la figure 129, également tirée de Luscinius, en sorte que la seconde courbure était faite en sens inverse de la première. Les Allemands appelaient cette espèce de trompette *Thurnerhorn.* Le squelette du Doten Dantz (pl. XI, fig. 72) en tient une. Cette coupe originale n'est pas sans analogie avec celle du trombone; mais le modèle de trompette dont on s'est servi le plus généralement jusqu'à nos jours, et qui a prévalu sur tous les autres, est celui de la *trompette de guerre* à tige repliée que les Allemands appellent *Feldtrommete* ou *Feldtrompete.* Le dessin, figure 127, planche XVI, que j'ai emprunté à Luscinius, nous en offre un exemple. Cette trompette se compose d'un tube ou canal partagé en plusieurs parties ou sections nommées *branches.* Les deux endroits par où sa tige se courbe et

se replie se nomment *potences;* ceux où les branches se rejoignent et s'unissent, *nœuds*, et la portion canal qui va de la seconde courbure jusqu'à son extrémité, *pavillon*.

Les figures les plus anciennes que nous fournissent de ce modèle les Danses des Morts sont *h*, provenant du gothique *Doten Dantz*. En *h* (pl. VI, fig. 38), c'est un des quatre squelettes de l'or du bal funèbre qui en joue. A son instrument, tenu le pavillon en bas, est attachée une bande laquelle sont figurés des ossements. En *i* (fig. 40), le musicien funèbre embouche une trompette dirige le pavillon vers le pape. Cette trompette a pareillement sa banderole où sont représentés, ossements, mais les clefs de saint Pierre. Dans ces deux dessins, le squelette tient le tube de l'ins entre les doigts de sa main droite, tout près de sa bouche, et semble appuyer fortement l'embouch ses lèvres. C'est un artifice particulier aux joueurs de trompettes pour *monter* davantage, c'est-à-d obtenir les sons les plus élevés que puisse fournir l'instrument. *j* (pl. VII, fig. 49) représen trompette de grande dimension que le spectre tient presque perpendiculairement devant lui, le pav bas. Sur la banderole on aperçoit le blason impérial. L'empereur est représenté tenant d'une main l et de l'autre main le globe surmonté de la croix. Il porte de longs cheveux et une grande barbe. So est majestueux et austère. Ainsi que le *König* de la même Danse, il ressemble à une figure de jeux de Sur le dos du spectre qui vient chercher le *marchand*, on voit encore un instrument semblable au dents; il est suspendu par son bandereau au corps décharné de l'odieux personnage (pl. XII, fi Cette figure est vraiment hideuse, et, comme si on ne l'avait pas trouvée suffisamment repoussan cru devoir renchérir sur sa signification funèbre en y joignant les deux plus dégoûtants emblème destruction matérielle, le ver et le rat. L'un, sous forme de serpent, s'enroule autour de la cu spectre, l'autre est perché d'une façon bizarre sur son épaule droite. Le marchand ne peut souteni d'un pareil monstre, et détourne la tête avec horreur. Bien qu'il y ait un peu de confusion dans l d'Holbein en *t* (pl. IV, fig. 26), je crois qu'on peut prendre pour une trompette de guerre l'inst dont joue le squelette qui occupe le devant du tableau auprès de la vieille femme et du joueur bales. Il est bien rare, en effet, de ne point trouver cette trompette aux endroits où l'on voit des ti ces deux instruments ont presque toujours été associés dans la musique de cavalerie, comme da musique d'un caractère pompeux et martial. L'usage s'étaitmême introduit dans les princi pales l'Europe d'en former des concerts d'honneur, c'est-à-dire des fanfares destinées à fêter les pri actes de la vie du prince et du souverain. Quelquefois aussi ce genre de musique, quelque bruya fût, se faisait entendre pendant les repas pour égayer l'oreille du monarque par ses sons mâles e queux (1). J'ai dit ailleurs que le frontispice de la Danse de Valvasor, Danse imitée en partie d'H est conçu en forme de Triomphe de la Mort. Si l'on voit d'un côté un squelette à cheval blousant d bales, de l'autre côté on y remarque un squelette pareillement à cheval, qui sonne de la trompette d lerie (*Feldtrompete*) (pl. IV, fig. 27). Du temps de Prætorius, c'est-à-dire au XVIIe siècle, la tro guerrière avait encore son ancienne forme, et le modèle que l'on trouve dans le *Theatrum instrume* ne diffère point de celui que Luscinius a placé dans sa *Musurgia*, et que j'ai reproduit planch figure 127. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la trompette resta dans cet état ou ne subit que des m tions peu importantes. En France, sous Louis XIV, on employait encore dans la musique militaire, in damment de ce modèle, une petite trompette droite à tige simple. C'est celle que l'on voit ici, planch fig. 126 *b*. Mais la trompette à tige repliée et à plusieurs branches était plus généralement usitée, e vainement qu'on tenta d'y substituer, en Allemagne, des trompettes en forme de cor de postillon,

(1) Élisabeth, reine d'Angleterre, le czar Pierre le Grand et Louis XIV, roi de France, aimaient beaucoup ces sortes de fanfares, qui, du reste, furent généralement à la mode pendant les XVIe et XVIIe siècles. En Prusse, l'usage s'en est conservé jusqu'aux temps les plus modernes, et Burney raconte qu'à Berlin, lorsque Sa Majesté la reine entrait au théâtre, et quand elle en sortait, elle était saluée par deux fanfares de trompet timbales, dont les exécutants étaient placés dans le prem des loges. (Burney, *De l'état présent de la musique en All dans les Pays-Bas et les Provinces-Unies*, traduit pa Gênes, 1810, t. III, p. 84-85.)



composées de plusieurs cercles ou tortilles diminuant progressivement de grandeur, comme les anneaux d'un serpent couché à terre et roulé sur lui-même; mais on s'aperçut que la sonorité de ces instruments était défectueuse et inférieure à celle de la trompette ordinaire. Cette tentative n'eut donc pas de succès. Dans la moitié du XVIIIe siècle, on fit d'autres essais qui avaient pour but, non de changer la forme de l'instrument, mais d'en augmenter les ressources. On se servit à cet effet de tuyaux mobiles et arrondis, appelés *corps de rechange* ou *tons* de la trompette, parce qu'au moyen de ces tubes additionnels on change à volonté, on modifie les sons de l'instrument pour les approprier aux tons dans lesquels on joue. Ce mode de perfectionnement n'ayant pas paru atteindre complétement le but, on eut bientôt l'idée d'appliquer aux instruments de métal le système des clefs dont la flûte, le hautbois et leurs dérivés avaient seuls profité jusque-là. Il en résulta non un perfectionnement de l'ancien type, mais un instrument d'une qualité de son toute nouvelle: ce fut le *bugle horn* ou *horn bugle*. Plus tard on eut aussi recours à l'emploi des coulisses, puis à celui des pistons, qui permirent d'améliorer les ressources naturelles de la trompette, et d'y ajouter les éléments nouveaux d'une étendue chromatique dans des conditions plus satisfaisantes. Le *horn bugle*, ou bugle, que je nommais tout à l'heure, nous rappelle le mot français avec lequel il était ordinairement confondu. Ce mot, qui depuis le moyen âge jusqu'à nos jours eut mission de désigner une trompette de métal d'un timbre aigu et éclatant, est:

Clairon, *claron*, *claronceaux*. — L'espèce de trompette que l'on nommait ainsi avait un canal plus étroit et un son plus aigu que la trompette ordinaire, en sorte que celle-ci formait la basse du clairon. La différence qui existe dans la forme et dans les proportions de ces instruments peut fort bien être appréciée au moyen des dessins que l'on trouve dans la *Musurgia* de Luscinius. Il y avait des clairons de cuivre et d'autres d'argent. Les chroniques en font souvent mention. Dans les joûtes, les tournois, les pas d'armes, on annonçait par une fanfare générale l'entrée de chaque chevalier dans la lice, et, si l'on avait soin de faire retentir les trompettes à chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée, on proclamait et l'on célébrait le nom du vainqueur à *grands coups de trompettes et clairons*, ainsi que l'attestent en maint endroit les anciens documents relatifs aux faits d'armes de la chevalerie. Le passage d'une chronique que j'ai déjà citée mentionne des *entremets de trompettes et clairons* employés aux noces de *Louis, dauphin, roi de France et premier du nom*. De leur côté, les anciens poëtes citent les *clarons* et *claronceaux*. C'est à cette trompette au son clair et perçant que l'on donnait, dans la basse latinité, les noms de *clario*, *claro*, *clarasius* et *clareta*. Ce dernier mot, dans Luscinius, s'applique au modèle de clairon dont on a vu tout à l'heure le dessin, planche XVI, figure 128. Les Anglais disaient *clarions*, et les anciens Bretons *clariwn*.

Au bugle ou clairon, dont on a fait usage pendant longtemps dans nos musiques militaires, a succédé le *saxhorn*, qui provient du meilleur système de construction d'instruments de cuivre que l'on ait encore imaginé. C'est le résultat d'un perfectionnement apporté par le célèbre facteur d'instruments Adolphe Sax à un modèle de trompette allemande appelée *Flügelhorn*. Le saxhorn est un instrument de cuivre à cylindres, avec embouchure à bocal. Il en existe toute une famille qui joue un rôle extrêmement important dans les corps de musique des régiments français (1).

Dans le langage poétique, la trompette et le clairon signifient tout instrument de métal, de quelque forme que ce soit, qui sert à donner des signaux ou à exciter l'ardeur des troupes. Les poëtes disent dans la même acception, et par métonymie, *l'airain*. La trompette héroïque représente la poésie épique; elle est un des attributs de Calliope, muse de l'éloquence, et de Clio, muse de l'histoire. *Emboucher la trompette* signifie prendre le ton élevé des écrivains qui cultivent le style sublime ou l'épopée. De là encore, mais dans un sens défavorable, *faire sonner la trompette*, c'est-à-dire faire une chose avec éclat pour en tirer vanité. Si la trompette figure dans les mains de la Renommée, c'est qu'elle a servi, non moins ancienne-

(1) J'ai donné des détails à ce sujet dans mon *Manuel de musique militaire*, dont les planches contiennent la représentation de tous les modèles de cette famille, et, en général, les figures de tous les instruments en usage dans la musique militaire des peuples anciens et des peuples modernes.



ment que le cor, d'instrument de signal et de convocation. On l'employait dans le moyen âge, à l'ins ce qui se pratiquait dans l'antiquité, pour signifier au peuple des décrets, des ordonnances, des ar pour annoncer des ventes de biens, des jeux, des solennités, etc. Le juré-crieur de chacune des prin villes de France était toujours accompagné de trompettes et de tambours lorsqu'il avait à faire co quelque acte émané de l'autorité du roi ou de celle des magistrats. De là, *tromper*, *publier à son de t* *trompeter*, *publier au son de la trompe*, *de la trompette*, expressions synonymes de *corner*, tant au propr figuré, dans le sens d'annoncer, de divulguer une chose. Cela se disait surtout au sujet des per assignées à comparaître *au ban de trois jours à trois briefs jours*. Quelqu'un était *trompété par les* *fours* lorsqu'on lui faisait son procès. Celui qui sonnait de la trompette, soit comme officier publ comme musicien, soit comme soldat, était désigné dans l'idiome de la basse latinité sous le nom d *pator*. Un rôle, à la date de 1315, mentionne parmi les officiers de l'hôtel du roi Louis X, le Hut exerçaient les fonctions de *joculatores*, deux joueurs de trompette : *Johannus*, *trompator*, et *A* *trompator*, qui recevaient, ainsi que leurs camarades, un salaire de trois sous par jour (1). Un ren ment de ce genre nous est encore fourni plus anciennement par deux états des officiers de l'hôtel Philippe le Hardi et Philippe le Bel, des années 1274 et 1288. Enfin, comme conséquence du grand de joueurs de trompettes qui devait exister en France, nous voyons s'organiser dès l'année 1297, le métier de fabricant d'instruments de musique de cuivre, tels que cors et trompettes. Trois ind nommés Henri Lescot, Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglais, tous trois *feseurs* de trompes, se tèrent devant la garde de la prévôté, et lui exposèrent que dans toute la ville de Paris eux seuls des ateliers où se fabriquaient ces sortes d'instruments. Ils demandaient que l'exercice de leur mé réglé par les statuts des *forcetiers* ou fabricants d'ouvrages de fer et de cuivre. Ils voulaient avoir des ou jurés tirés de leur sein et en partie du corps des forcetiers. Cette requête fut agréée par le pr Paris (2), et c'est à cet événement qu'il semble naturel d'attribuer la part qu'ont eue les chaudronnie ferblantiers, successeurs des forcetiers, à la fabrication des instruments de cuivre dont ils ont con monopole jusqu'à une époque très récente. En vieux français, on appelait quelquefois le crieur-tro *trompille*, et en général tous ceux qui jouaient de la trompe ou de la trompette, *trompeeurs* (3); mais les trompeurs n'étaient pas toujours chargés d'annoncer des nouvelles vraies, et que souvent au c ils publiaient des nouvelles fausses, ou bientôt controuvées, le mot trompeur, au figuré, servit à d un menteur. Un des termes les plus usités de notre langue, et malheureusement aussi l'un des plus saires, le mot *tromper*, tire de là son origine. Borel cite un rébus qu'il trouve plaisant, et dont je n ici que parce qu'il a quelque rapport avec mon sujet. C'était la figure d'un mort (d'un squelette) nait de la trompette, et qu'on expliquait par ces mots : *La Mort qui trompe*. Toutes nos images de funèbres où le spectre est représenté jouant d'un instrument de cette espèce sont aussi bien des ce point de vue. Aujourd'hui l'individu qui sonne de la trompette dans un régiment de cavalerie soldat musicien, ou dans une ville comme crieur public, est appelé *le trompette*. Quant au musicien même emploi dans les orchestres ou dans la musique militaire, on le désigne de la même manière, on se sert du mot *trompettiste ; trompeur* ne se dit plus qu'au figuré et toujours en mauvaise part.

On a vu dans le présent chapitre que la famille d'instruments à vent qui en est le sujet s'est dès son origine, en deux branches distinctes, dont on fit ensuite deux nouvelles familles, celle des celle des trompettes, auxquelles on ajouta ensuite des dérivés, comme les *trombones* qui composent

(1) Ludwig, *Reliquiæ manuscript. omnis medii ævi*, t. XII, p. 64.

(2) « Affermanz que en toute la ville de Paris n'avoit ouvriers » de leur mestier fors ès hostels des trois personnes desus dites. » (*Établ. des mét.*, par Étienne Boileau, ms. B. N., fonds de Sorbonne, fol. IXxxI, v°, et Depping, *Livre des métiers de Paris*, p. 360, 361.)

(3) On lit, art. Ier des statuts donnés à la corporation d triers de Paris, le 14 septembre 1321 : « *C'est assavoir* *en avant nule trompeeur de la ville de Paris ne puist alo* *feste que luy et son compaignon.* » (*Établ. des mét.* par Étienne Boileau, ms. B. N., fonds de Sorbonne, IXxxI, et I v° et suiv.)



tème particulier, mais qu'on allie souvent aux cors et aux trompettes de nos orchestres; les *saxhorns*, d'un usage presque général aujourd'hui dans la musique militaire et à l'orchestre; les *ophicléides*, qui tirent leur origine des trompettes ou cors à clefs dont elles sont les voix graves; les *saxo-trombas*, instruments récemment inventés par Adolphe Sax, et participant de la trompette et du saxhorn; enfin une quantité d'autres variétés qu'il serait trop long d'expliquer ici. Il suffira de dire que les tons ou *corps de rechange*, les clefs, les pistons, ont été successivement appliqués à un grand nombre d'instruments de cuivre de la nature du corps et de la trompette, ce qui fit donner à ces instruments des noms nouveaux en rapport avec le genre des perfectionnements qu'on leur avait fait subir. Tous ces systèmes ont été très avantageusement remplacés par l'ingénieux mécanisme des cylindres que l'on applique actuellement à presque tous les dérivés des deux instruments dont il vient d'être traité.

CHAPITRE DIXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

ORGUES PORTATIVES.

DANSE MACABRE impr. : *a.*) Un des quatre Squelettes-*Musiciens* (pl. IV, fig. 24). — DER DOTEN-DANTZ : *b.*) Le Curé. *Der Pferner* (pl. VII, fig. 45).

L'orgue est le plus riche, le plus complet et le plus varié de tous les instruments, ou, pour mieux dire, c'est une collection d'instruments renfermée en un seul. De là son nom, qui vient du latin *organum*, mot dont on s'est longtemps servi pour exprimer tous les instruments en général (1). On sait que l'orgue se compose d'une infinité de tuyaux imitant approximativement les sons des instruments de tout genre qui furent successivement inventés, et surtout des instruments à vent; quelquefois aussi les voix humaines. On divise ces tuyaux par *jeux*, et l'on appelle *registre* un jeu quelconque dont les intonations sont mises à la disposition de l'organiste, lorsque celui-ci, après en avoir fait jouer le mécanisme, presse et enfonce les touches du clavier. Ces touches correspondent à des soupapes qui ouvrent et ferment à volonté les trous du sommier auxquels aboutit l'orifice des tuyaux. Les ouvertures pratiquées dans le sommier sont destinées au passage de l'air fourni par l'action des soufflets. Si le registre est tiré, les tuyaux de ce registre parlent selon la note touchée. On peut faire usage de plusieurs registres à la fois; et il y a autant de registres que l'orgue a de jeux différents. Pour mesurer la grandeur de chacun d'eux, on commence par le plus grand tuyau. Si, par exemple, le tuyau a quatre pieds, le registre se dit de quatre pieds; s'il a seize pieds, le registre se dit de seize pieds, et ainsi de suite. Le registre duquel on part pour mesurer la grandeur des autres, soit en augmentant, soit en diminuant, se nomme *principal*. Dans les orgues ordinaires, parmi les registres de trente-deux pieds, on rencontre le plus communément la bombarde, le bourdon, le basson, le trombone et autres. Parmi les registres de seize pieds, on rencontre la cornemuse, la bombarde, le bourdon, le trombone, le calcional, la contre-basse, le flautone, la *viola da gamba*, le principal et autres. Parmi les registres de huit pieds, on rencontre la basse de viole, la cornemuse, la bombarde, le bourdon, la clarinette, le cornet, le cromorne ou cor courbé, le basson, la flûte douce, le hautbois, le salcional, le chalumeau, le trombone, le principal, la sourdine, la trompette, la viole d'amour, la voix hu-

---

(1) Dans le commentaire du LVIe psaume de saint Augustin on trouve la définition suivante : « *Organa* dicuntur omnia instru- » menta musicorum. Non solum illud organum dicitur quod grande » est et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam, et » corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum » dicitur. » C'est en raison de la signification générale et collective du mot *organum* que la seconde partie du traité de Prætorius, laquelle est consacrée à l'explication des instruments, a pour titre : *De organographia*.



maine et autres. Parmi les registres de quatre pieds, on rencontre le clairon, le cornet, le crom prestant, la musette, le chalumeau, la voix humaine, le zinke (ce registre fait le dessus des trom la flûte de forêt et autres. Parmi les registres de deux pieds, on rencontre le flageolet, la flûte villa la cymbale, la corne de chamois, le sifflet, la flûte de forêt et autres. Outre ces registres, il y en a qu'on appelle *registres de mixture* (comme, par exemple, *decima*, nasard, cornet, etc.), c'est-à-c registres qui donnent à la fois la tierce et la quinte de chaque touche du clavier. Ces tierces et ces dont l'oreille autrefois n'eût pas été blessée, paraîtraient insupportables aujourd'hui si, par un ingénieux, on n'avait su parvenir à fondre les dissonances qu'elles engendrent et le sifflement a tuyaux qui les produisent avec l'harmonie du grand jeu, sans lequel on ne pourrait les employer. M de nuire à l'effet de ce dernier, elles en augmentent le charme et la plénitude par le piquant et l' de leur sonorité hétérogène. Les registres de mixture, autrement dits *jeux de mutation*, dans le faut comprendre la cymbale, la fourniture, etc., ont une origine très ancienne, et tirent leur sys combinaison des premiers jeux de l'orgue. Ceux-ci, en effet, d'abord au nombre de deux, de tro quatre, étaient accordés à la quinte ou à l'octave, conformément aux lois de l'ancien *Organum* ou di Bientôt il y en eut d'autres accordés à la tierce, en sorte que chaque touche donnait un accord C'est ainsi qu'avec une mixture triple, en touchant *ut*, on fait entendre *ut*, *mi*, *sol;* en touchant *ut*, on fait entendre *mi*, *sol* dièse, *si;* enfin, en ajoutant encore *sol*, on fait entendre *sol*, *si*, *ré:* ce duit en définitive une agglomération de notes tout à fait incompatibles avec les règles de l'harmo derne et les habitudes contractées par notre oreille.

Il y a encore dans l'orgue un registre appelé *tremblant :* c'est une espèce de machine ou plaqu qu'on introduit dans le principal canal du ventilateur. En tirant ce registre, la plaque se dégage au moyen du vent et imprime à tout le jeu de l'orgue un tremblement très sensible. Il en existe sortes : le tremblement doux et le tremblement fort. Tous ces registres sont disposés à droite et à de chaque côté du clavier ; ils peuvent se tirer et se rentrer à volonté. Quand on veut qu'un registr on le tire à soi ; quand on veut qu'il ne sonne plus, on le pousse en sens inverse, et la fermeture tanée des soupapes empêche le vent de pénétrer dans les tuyaux (1). L'orgue a ordinairement et même trois ou quatre claviers ; plus, des pédales consistant en touches de bois qu'on fait mou les pieds, d'où elles ont tiré leur nom de pédales.

Pour arriver à une structure aussi compliquée, l'instrument qui fait le sujet de cet article dut une période de plusieurs siècles. Dans les commencements, il ne posséda qu'un très petit nor éléments que l'on vient de décrire. Il n'avait que peu de tuyaux, point de registres, ou bien il n qu'un seul ; il était d'un petit volume ; il avait un clavier de bois extrêmement grossier, et n'ét muni de pédales. On croit que le plus ancien modèle d'orgue à un seul jeu avait reçu le nom *bellum* ou *rigabellum*, d'où celui de *régale*, sous lequel fut exprimée une des espèces de petites org tatives dont je parlerai plus loin. L'orgue composé de deux, de trois ou de quatre jeux accor quinte, fut appelé, suivant quelques auteurs, *torsellum*. Pour ce qui est de la construction de ce ment, il y a une différence notable du présent au passé. Je n'ai pas l'intention de traiter ici les relatives à l'origine de l'orgue, aux diverses modifications qu'il a subies, à son usage en Orient et dent, à son caractère essentiellement religieux, au rôle qu'il a joué et qu'il joue encore dans les je rappellerai seulement quelques faits généraux qui importent à mon sujet, c'est-à-dire à l'explica petites orgues portatives.

Comme il est ordinaire de voir l'esprit humain procéder dans ses inventions du simple au com crois que les orgues portatives ont été les premières connues. Pour ce qui est de savoir si les an

(1) Georges Kastner, *Traité général d'instrumentation, approuvé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, et admis au Conservatoire de musique pour l'enseignement.* Paris, Prilipp, p. 25, et *Supplément au Traité gén. d'inst* suivantes.



ont fait usage, c'est une proposition que les uns affirment, que les autres nient. Cependant il est prouvé, ou du moins admis en thèse générale, que la syrinx, ou flûte de Pan, est l'origine de l'orgue. D'autre part, l'idée du réservoir d'air servant à alimenter les tuyaux peut avoir été fournie par la cornemuse. Or nous savons que la cornemuse était connue des anciens. Blanchini cite une médaille contourniate de Néron représentant un instrument qui, si le monument auquel il appartient est bien authentique, a probablement formé la transition de la cornemuse à l'orgue portatif. Cet instrument, dont Blanchini (1) et quelques autres ont donné des copies, se compose de huit tuyaux disposés comme ceux de la syrinx, d'une outre placée au milieu de l'instrument, de deux tuyaux ou chalumeaux percés de trous et ajustés au goulot de la peau, d'un sommier où sont enfoncés les huit premiers tuyaux perpendiculairement par leur extrémité inférieure et d'un petit soufflet par lequel on introduisait l'air dans ce sommier pour faire résonner l'instrument (pl. XVI, fig. 132). Blanchini désigne cet appareil, lequel est sans doute beaucoup plus ancien que le monument qui le représente, sous le nom d'*organum pneumaticum;* il le place néanmoins au rang des cornemuses.

La suppression de l'outre et l'adjonction d'un clavier permettant d'obtenir des intonations différentes, selon le désir de l'exécutant, et remplaçant les deux chalumeaux percés de trous qui étaient ajustés pour les doigts au cou de la cornemuse, suffisaient pour donner à cet instrument le caractère de l'orgue proprement dit.

Les plus anciennes orgues pneumatiques que l'on connaisse, les plus grandes même, ont l'aspect d'une syrinx posée sur un sommier et mise en vibration par le moyen d'un soufflet. Il en existe un exemple remarquable dans les deux grandes orgues pneumatiques découvertes sur l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand. Ces instruments ne sont autre chose que deux syrinx monstres composées chacune de sept à huit tuyaux unis ensemble par un lien; à l'une et à l'autre sont adaptés d'énormes soufflets que des hommes ou des enfants, qui s'y tiennent debout, font monter et descendre par le poids de leur corps (pl. XVI, fig. 134). La position de ces deux orgues dans le monument qui les représente empêche de voir les claviers. Cependant il est à présumer que chacun de ces instruments avait le sien, car cet utile complément de l'appareil est mentionné dans la description faite par Cassiodore des parties constitutives de l'orgue (2). A la vérité, le clavier n'avait pas précisément alors la forme qu'il a de nos jours. Il ressemblait à celui de deux orgues anciennes données par Kircher et Forkel, et dont les touches ou marches sont de simples tiges de bois. Quelques uns font remonter l'origine de ces deux instruments aux Hébreux, mais ce n'est qu'une conjecture basée sur le rapport des talmudistes, qui désignent un instrument du genre de l'orgue sous le nom de *magrepha* (3). Il est douteux néanmoins que les Hébreux aient eu connaissance de l'orgue, et surtout de l'orgue pneumatique, dont on conteste généralement l'usage aux anciens. Il est de fait que des témoignages agréés tout d'abord comme preuves de l'emploi de ce genre d'instrument en divers temps et en divers lieux, ont été rejetés ensuite comme se référant, non à l'orgue proprement dit, mais à des espèces de cornemuses anciennes ou bien à des syrinx (4), ou même à de simples tubes d'airain (5). Ainsi le passage de l'épître à Dardanus, attribuée à saint Jérôme, où il est fait

(1) Blanchini, *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio.* Romæ, 1742, pl. II, fig. 12, 13.

(2) Cette description se trouve dans son commentaire sur le CL° psaume : « Organum itaque est quasi turris, diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte construitur quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam. »

(3) Dans le Talmud, *Traité d'Erachin*, fol. 10, c. 2, il est fait mention de cet instrument. Le docteur Joseph Lévi Saalchütz, dans son ouvrage sur l'histoire de la musique des Hébreux, cite ce passage et y puise un des arguments à l'aide desquels il croit pouvoir établir que l'orgue a été admis de toute ancienneté dans les cérémonies du culte israélite. (J. L. Saalchütz, *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern.* Berlin, G. Finke, 1829.)

(4) C'est ce qui est arrivé pour l'instrument des Hébreux appelé *huggab.* Dom Calmet, dans sa dissertation sur la poésie et la musique des Hébreux, insérée dans la Bible de Vence, fait observer que ce mot est traduit dans la Vulgate par *organum*, et rendu, dans les Septante, tantôt par *cythara* ou *psalmus*, tantôt par *organum.* Si la plupart des interprètes le prennent en ce dernier sens, il n'est pas d'avis qu'on entende par le mot *organum* un corps d'orgue comme le nôtre. C'était, selon lui, un composé de plusieurs tuyaux de flûtes collés ensemble dont on jouait en faisant passer successivement les divers tuyaux le long de la lèvre inférieure, ce qui revient encore à la syrinx.

(5) Voy. Sponsel, dans son histoire de l'orgue.

mention d'un orgue qui aurait eu quinze tuyaux, douze soufflets et un réservoir d'air composé d peaux d'éléphant jointes ensemble, concerne sans doute un modèle de cornemuse que l'on soupço avoir été à peu près semblable à celui de la médaille contourniate de Néron, mais exécuté en des p tions telles, que le son de cette formidable machine, au dire de celui qui en parle, se faisait enter Jérusalem au mont des Oliviers, et plus loin encore (1). Cependant Gerbert a trouvé dans un anci nuscrit une figure que ce manuscrit même désigne comme étant celle de l'orgue dont parle saint Jérô Tout cela, je le répète, est vague, douteux, obscur, mais n'autorise pas moins à faire ce raisonn que, si la cornemuse et la syrinx ont été souvent confondues avec l'orgue, c'est qu'elles avaient a instrument plus d'un trait commun, et même, évidemment, la relation directe de la paternité.

Nous avons vu plus haut que l'orgue pneumatique de grande dimension, mais avec un petit nom tuyaux et en forme de syrinx, était déjà connu et usité au IVe siècle. Cependant l'introduction de cet ment dans l'Europe occidentale ne remonte, assure-t-on, qu'au VIIIe siècle. Les documents historiqu l'on a pu consulter établissent que la France eut les prémices de cette invention, et que le premier qu'elle posséda fut celui que Pepin, père de Charlemagne, reçut en présent de l'empereur d'Orien stantin Copronyme. Les annales d'Eginard placent ce fait sous la date de 757 (3). Quelques cependant rejettent le témoignage d'Eginard, ou du moins contestent que le mot *organa*, qui figu le passage qu'on emprunte à cet historien, ait été employé autrement que dans un sens général, et par conséquent appliqué à l'époque proprement dite. Telle est l'opinion de Forkel. D'autres partic relatives au même événement ne sont pas moins controversées. Ainsi quelques uns prétendent que offert à Pepin était un orgue d'une très grande dimension, et d'autres, avec plus de fondement, qu'il était excessivement petit et portatif, comme celui qui fut construit par un Arabe nommé et qui fut ensuite envoyé à Charlemagne par le khalife de Bagdad.

Si cela était prouvé d'une manière certaine, on saurait à quoi s'en tenir sur l'époque de l'intro en France des petites orgues nommées en vieux français *orguettes*. Au surplus, si elles ne sont pa rieures dans ce pays aux grandes orgues, elles y ont été bien certainement employées presque en temps. La seconde période du moyen âge vit s'en répandre l'usage de tous les côtés; elles étaien en grande estime; on les employait à peu près partout. Elles faisaient partie des instruments culti les ménestrels, et figuraient dans la musique populaire comme dans la musique de cour et de chât

Les petites orgues prenaient différents noms, suivant la destination qu'elles recevaient. Quand l' ment était assez petit pour qu'on pût le porter devant soi pour en jouer, on le qualifiait d'orgue p *organum portabile*; et quand, à raison de son volume, on devait le poser sur le sol ou bien le mettre meuble, on l'appelait *positif*. Ces qualifications s'expliquent naturellement par la différence de sig tion des deux verbes latins *portare* et *ponere* dont ils sont dérivés.

Le petit orgue (*organum pneumaticum minus*), dont on trouve les plus fréquents exemples le IXe jusqu'au XVe siècle, et dont la Danse des Morts contient deux représentations très ancienn l'orgue appelé :

ORGUE PORTATIF, *orguettes*, *ogre*, *orgue*. — Cet instrument se compose d'une boîte ou plutôt caisse en forme de petite armoire ouverte contenant sur deux rangs, ou sur un plus grand nomb tuyaux de différente longueur disposés symétriquement comme ceux de la syrinx antique, et assujet à l'autre par une traverse oblique qui remplace le lien de la flûte de Pan.

Le nombre des tuyaux de chaque rang est ordinairement peu considérable et varie de cinq à dix. Le plus souvent il est de sept. Leur orifice aboutit aux deux trous du sommier qui forme la b

(1) On raconte les mêmes merveilles du *magrepha*, instrument décrit par les talmudistes, et dont ils ont voulu faire, comme je l'ai dit plus haut, une espèce d'orgue à l'usage des anciens Hébreux.

(2) Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. II.

(3) « Constantinus imperator Pipino regi multa misit inter quæ et organa, quæ ad eum in compendio villæ perv ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. » (Eg *gestis Pipini regis*.)



l'instrument. Devant les tuyaux est le clavier, qui a tantôt un rang, tantôt deux rangs de touches. Par derrière est le soufflet qui complète l'appareil et sert à faire pénétrer dans le sommier l'air qui passe ensuite dans les tuyaux. Le musicien suspendait cet instrument devant lui au moyen d'une courroie. Avec sa main gauche il faisait mouvoir le soufflet, et de sa main droite il touchait le clavier. On peut citer comme autorité à ce sujet le passage suivant d'une traduction très ancienne du *Livre des Rois* : « Et David sunout une manière » de *orgenes* ki estoient si aturné ke l'un les lioutas espadles celi ki sunout, et il li sailleit é juout devant nostre » Seignour. » Ce qui signifie : « David touchait une espèce d'orgues qui étaient de façon qu'on les attachait sur » les épaules de celui qui en jouait, et qui dansait ainsi devant le Seigneur. » Ce passage est intéressant parce qu'il est une réflexion, ou plutôt une annotation du traducteur, où l'on voit que celui-ci, comme tous ses collègues au moyen âge, rapportait naïvement et sans scrupule à l'antiquité ce qui se pratiquait de son temps. Un précieux volume imprimé à Bamberg par Alberg Pfister, en 1462, et contenant une allégorie sur la Mort, les histoires de Joseph et de Daniel, de Judith et d'Esther, enfin la Bible des pauvres, nous fournit deux anachronismes du même genre : le premier à la cinquième page de l'histoire de Daniel, où sont figurés, près de l'idole que Nabuchodonosor fait adorer au peuple, deux musiciens dont l'un joue du rebec et l'autre d'un petit orgue portatif composé de dix tuyaux placés sur deux rangs ; le second vers la fin de l'histoire de Judith, à l'endroit où les Juifs remercient le Tout-Puissant de la délivrance de leur ville. Ici on voit trois musiciens, l'un jouant des orguettes, l'autre de la harpe, et le troisième d'une sorte de flûte ou plutôt de hautbois grossier. Quoiqu'ils soient assez imparfaits, les deux dessins d'orguettes sont assez curieux par leur ancienneté et par la rareté du monument littéraire où ils figurent. Je les ai reproduits planche XVII, figures 136, 137. Il est bon de les comparer avec les deux petits instruments représentés dans la même planche, fig. 135 et 138. Ceux-ci se distinguent par une forme plus élégante. Le premier, rapporté par Bottée de Toulmon, est, si ma mémoire ne me trompe, du XIIIe ou du XIVe siècle ; le second est tiré d'une miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (ms. n° 6731, Bibl. nat.). Ce petit orgue a deux claviers et semble ne comporter que quinze ou seize tuyaux. Il est à peu près du même temps que le dessin du *Doten Dantz*, où nous voyons le spectre qui accompagne le curé porter du bras gauche un petit orgue, en allemand *Tragorgel*, dont le clavier semble n'avoir que onze touches et dont les tuyaux sont placés sur deux ou trois rangs. On n'aperçoit point le soufflet, mais un trait du dessin en marque la place. L'orgue que porte attaché autour de lui, par une courroie qui passe sur sa poitrine, le second squelette de l'orchestre de la Danse Macabre, semble avoir deux rangs de tuyaux disposés plus régulièrement que ne l'étaient ceux de l'exemple précédent (pl. IV, fig. 24). Comme dans la miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, on remarque ici un double clavier ; mais ni le nombre des touches, ni celui des tuyaux, ne peut être apprécié d'une manière certaine. Du reste, comme aujourd'hui dans la construction des grandes orgues, cet objet devait présenter une extrême variété, car on était libre d'étendre ou de restreindre les ressources de l'intrument, suivant la dimension et l'importance que l'on se proposait de lui donner. Il devait nécessairement y avoir de petites orgues simples et communes pour l'usage des ménétriers, d'autres plus compliquées et plus riches pour les musiciens de cour et de château.

Une remarque que les deux dessins d'orgues portatives tirés des Danses des Morts nous donnent l'occasion de faire, c'est que les plus grands tuyaux de chaque rang sont placés contre la poitrine de l'exécutant, c'est-à-dire qu'ils se suivent du grave à l'aigu. Ailleurs, au contraire, ils observent l'ordre inverse, et procèdent de l'aigu au grave, de telle sorte que ce sont les plus courts qui sont placés les plus près du musicien. Telle est l'anomalie que présentent les réimpressions de Troyes et d'autres ouvrages plus curieux et plus anciens encore, anomalie qui implique non un changement de système existant de fait, mais une inexactitude de reproduction commise par les artistes dans les monuments figurés. Un dessin tiré d'un manuscrit du XIVe siècle de la bibliothèque du roi, et reproduit par de la Borde dans son *Essai d'une histoire de la musique*, représente un orgue portatif dont la forme n'est pas celle des figures précédentes, et qui sans doute était un peu plus lourd et volumineux ; car au lieu d'être placé dans les mains d'une seule personne, c'est un homme qui le porte et une femme qui en joue. L'homme fait mouvoir le soufflet, pen-

dant que la jeune musicienne, placée du côté opposé, devant le clavier de l'instrument, promène ses
sur les touches. Cependant il est plus ordinaire de voir l'orgue portatif dans les mains d'un seul exé
Ottomarus Luscinius en donne un modèle qui n'est pas semblable à ceux qu'on rencontre général
C'est une caisse plate, carrée et entièrement fermée, sur laquelle est plantée, d'un seul côté, un
de tuyaux. Un soufflet aboutit au sommier et sert à y introduire l'air. L'orgue portatif, tel que le p
la Danse Macabre, est très commun dans les tableaux de sainteté. Il y est tenu par des anges et p
bienheureux qui chantent les louanges de la Trinité ou celles de la vierge Marie. Ce petit instrume
très en vogue autrefois dans les couvents, dans les chapelles, dans les écoles et dans les salons de
seigneurs. Il en fut de même du :

Positif. — L'orgue auquel on donnait ce nom était un peu plus grand que le précédent, si bie
lieu de le transporter avec soi, on le posait dans une chambre, sur le plancher ou sur un meuble. C'e
quoi les Anglais lui avaient donné le nom de *chamber organ*.

Une conjecture qui paraît très plausible, c'est que la plupart des orgues pneumatiques les plus
nes avaient cette dimension quand elles n'étaient pas tout à fait portatives. C'est ce que prouve l
d'un sommier d'orgue que Zarlino nous dit provenir d'un instrument qui se trouvait placé nagué
l'église de l'ancienne ville de Grado, prise et ruinée pour la première fois en 580. Forkel, en pa
ce dessin, dont il donne une copie, conjecture que cet orgue n'a pu être autre chose qu'une sorte
tif, beaucoup plus petit même que ceux qui ont été construits dans des temps plus rapprochés. M
fait remonter jusqu'à l'antiquité l'origine du positif. « Le sieur Naudé, dit-il, m'a envoyé du jar
» Mathées, seigneurs romains, la figure d'un petit cabinet d'orgue, dont les soufflets sont sembl
» ceux qui servent à allumer le feu, et sont levés par un homme qui est derrière le cabinet, et le cla
» touché par une femme; l'inscription qui suit est dessous ledit cabinet. » Voici cette inscription : *I
C. F. scaptia Capitolinus ex testamento fieri monum, jussit arbitratu heredum meorum sibi et suis.* L
de cet instrument ne se trouve pas dans Mersenne; mais l'auteur anglais Hawkin, dans son *Histo
musique*, en a donné une copie d'après un dessin trouvé dans les papiers de Nicolas François Hay
teur du *Tesoro Britannico delle medaglie antiche*. Forkel a placé cette copie dans la vignette qui orne
de son ouvrage, et je la reproduis dans le mien, pl. XVI, fig. 133, parce que je crois qu'elle est peu
en France, et qu'elle est tout à fait propre à donner une idée de l'une des plus anciennes formes du
On voit que quant à la dimension et à la manière d'en jouer, cet instrument est à peu près semb
l'orgue portatif du moyen âge que la Borde a tiré d'un manuscrit du XIVᵉ siècle de la Bibliothè
tionale.

En même temps que s'améliorait la structure des orgues en général, le positif recevait quelque
fications dans son mécanisme et une augmentation progressive dans le nombre de ses tuyaux, de ses r
et de ses touches. Mais abstraction faite de ces légers perfectionnements, on peut dire que pour l
principale, pour les dimensions et pour l'usage, il était encore, au XIIᵉ siècle, à peu près tel que nous
trouvé plusieurs siècles auparavant. C'est ce qui résulte de l'examen des différents modèles de petite
donnés par Prætorius. Ces petites orgues ont un clavier, plusieurs rangées de tuyaux et quelqu
plusieurs registres. A chaque appareil tiennent deux soufflets pour mettre en jeu l'instrument. Pa
petites orgues, il en est qui portent un nom particulier et appartiennent à l'espèce désignée sous le n

Régale. — La régale était une sorte de positif dont les tuyaux étaient ordinairement si court
n'avaient pour ainsi dire que l'anche. Tout l'appareil pouvait facilement tenir dans une table ou
coffre très plat. Le son qu'on en obtenait était perçant et criard, mais quand la régale portait des
d'une certaine longueur, elle avait un son doux et agréable, surtout quand le couvercle de la bo
fermé. Alors on en faisait usage pour accompagner les voix du chœur dans la musique de cour et
pelle. Il existe encore, au couvent de Berlaimont, à Bruxelles, un orgue régale que l'on y c
comme une précieuse relique, parce qu'il servit à la fondatrice du couvent, morte au XVIᵉ siècle.
orgue est orné de peintures; il a des tuyaux de cuivre contenant les anches qui résonnent lorsqu'



les soufflets. Ces tuyaux, le clavier, les soupapes et autres détails de l'appareil, tiennent dans une boîte qui n'a que huit pouces environ de largeur et cinq de hauteur. Deux soufflets y introduisent l'air nécessaire pour faire battre les anches et produire les sons qui, à ce que prétendent ceux qui en ont pu juger, sont remarquablement durs et rauques. C'est probablement là le dernier modèle des orgues portatives du genre de la régale que l'on puisse trouver fonctionnant comme aux beaux jours de la ménestrandie.

A l'époque de la naissance de l'art dramatique, la régale faisait souvent partie de l'orchestre des opéras. Monteverde s'en est servi dans son *Orfeo*, composé en 1607. Il l'a destinée à soutenir la voix d'Apollon. Cet instrument, du reste, n'est pas moins ancien que les autres petites orgues. Il est désigné sous son nom de régale dans la *Musica instrumentalis* d'Agricola et dans la *Musurgia* de Luscinius, où l'on en voit la figure, ainsi que des modèles de *positif* et de *portatif*. Les Italiens appelaient les régales *ninfali*, ou bien aussi *régales*. Il en est souvent question dans les écrivains facétieux du temps de Louis XIII. On explique le nom particulier qu'elles portent, en disant que le premier instrument de cette espèce fut offert à un roi, d'où il prit le nom de *régale* (royale), comme pour signifier œuvre digne d'un roi : *regale quasi dignum rege, regium vel regale opus*. *Regale* signifie aussi, en italien, un cadeau. Tout cela s'accorde assez bien avec ce qu'on sait de l'origine des orgues pneumatiques qui parurent en Europe dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, et qui, pour la plupart, faisaient partie des objets rares et précieux que les souverains, les princes et les personnages illustres du clergé ou de la noblesse, s'envoyaient réciproquement à titre de présent. Or, un pareil envoi est très facile à concevoir, s'il s'agissait effectivement de petites orgues, telles que l'orgue *portatif*, le *positif* et la *régale*. Forkel observe avec raison que ces instruments sont beaucoup plus anciens qu'on ne le croit généralement, et qu'ils ont probablement précédé l'invention de l'orgue hydraulique dont les Grecs et les Romains faisaient usage. Il pense que cette dernière espèce d'orgue sur la nature duquel les avis sont très partagés, n'était autre chose que le résultat d'une tentative de perfectionnement de l'idée première, tentative qui n'avait pas atteint le but et dont on ne put se contenter, soit que les sons, comme d'autres l'ont dit, aient eu un caractère de mollesse nuisible aux effets grandioses que l'on se proposait d'obtenir de l'instrument ; soit que l'action de l'eau ait été jugée peu favorable à la bonne qualité des sons ou à la conservation même des parties matérielles de l'orgue. C'est pourquoi on revint à l'ancien procédé que l'on tâcha d'améliorer, ce qui eut lieu en effet, après nombre de tâtonnements successifs. Il est constaté que l'art de construire les orgues demeura longtemps dans l'enfance et ne commença à prendre un développement satisfaisant que vers le XIVᵉ siècle.

Cependant plusieurs siècles auparavant les grandes orgues comme les petites s'étaient déjà répandues en Europe. Il y en avait dans les églises et dans les monastères. La France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et les Pays-Bas en étaient pourvus. L'église de Winchester possédait un grand orgue que l'évêque Elfége avait fait construire dès l'année 951. D'après la description qu'en a faite Wolstan, moine et chantre de l'abbaye de Winchester, cet instrument surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Il avait quatre cents tuyaux, plusieurs claviers et vingt-six soufflets. Bedos de Celles observe que ces souffleries devaient être bien grossières et bien imparfaites, puisque soixante-dix hommes vigoureux employés à les mettre en jeu n'en venaient à bout qu'avec peine. Au dire des historiens, la tâche de l'organiste chargé de toucher les orgues construites à cette époque n'était pas plus facile, car les touches des claviers, larges palettes de cinq ou six pouces, présentaient une telle résistance, qu'il n'aurait pas suffi de les frapper avec la main tout entière pour les mettre en mouvement, et qu'il fallait de toute nécessité les enfoncer à grands coups de poing. Les expressions allemandes *Orgel schlagen*, *Clavier schlagen* (battre l'orgue, le clavier), dont l'usage s'est conservé dans quelques parties de l'Allemagne où la langue n'a pas fait les mêmes progrès que la construction des orgues, tirent leur origine de cette manière de toucher l'instrument. Les tuyaux des plus anciennes orgues étaient de bois ou de métal, le plus souvent d'airain ou de cuivre. Dans la suite ils furent faits de toutes sortes de matières. On en pourrait citer qui étaient de verre, d'albâtre, d'or et d'argent. Enfin, dans les derniers temps, on a reconnu que le plomb, le zinc et le bois étaient préférables pour cet objet. Tout ceci s'applique aux grandes comme aux petites orgues.

La *régale* avait quelquefois des tuyaux de bois ou de roseau. Le nombre des tuyaux, en général, n'a p moins varié que la matière dont ils étaient faits, selon que le facteur d'orgues se proposait de créer instrument plus ou moins riche, plus ou moins compliqué. Pour ce qui est des pédales, elles furent inve tées dans le xv siècle; on les appliquait aux orgues de grande dimension, cependant le positif en eut au quelquefois.

A mesure que l'usage des grandes orgues devenait général, les petites orgues perdaient faveur, surto les orgues portatives dont on ne reconnaissait plus guère au xviii siècle que la régale et l'orgue en table, dont on ne possède aujourd'hui que deux rejetons bâtards, l'orgue à cylindre appelé *orgue de Barbarie*, et diminutif, connu sous le modeste nom de *serinette*. Quant à la régale, le souvenir s'en est conservé penda longtemps dans un jeu d'anches du grand orgue, et c'est encore comme legs du passé et comme témoignage l'état primitif de l'invention à laquelle nous devons l'instrument aux mille voix de nos temples, que le *pos* s'est conservé dans le petit orgue qui sert d'annexe aux grandes orgues d'église devant lesquelles il placé. Comme l'organiste qui touche le grand orgue lui tourne le dos, on l'appelle en Allemagne *Rück sitif*. Cependant il y a quelques dérivés de l'orgue qui tiennent aujourd'hui dans les salons, comme inst ments d'agrément et de concert, la place qu'y occupaient au moyen âge le positif et la régale. De nombre sont l'*orgue expressif* et l'*harmonium*. Ce dernier a la forme d'un piano droit. Il est composé divers jeux d'anches libres et communiquant avec des cases de bois, espèces de tuyaux acoustiques f sant corps sonore à l'intérieur d'un sommier placé directement en plein sous le vent d'un soufflet qui m les jeux en vibration. L'harmonium est un instrument qui a beaucoup de vogue parmi les amateurs.

En terminant ce chapitre, je n'oublierai pas de dire que les poëtes et les auteurs d'annales appartena à une époque très reculée font assez souvent mention de l'orgue, dont ils se plaisent à vanter la douceur, puissance, la majesté, et dont ils racontent les effets merveilleux. Au xii siècle, il est question de instrument dans le *Roman du Brut* :

Moult oïssies *orgues* sonner
Et clers chanter et *orguener*.

Guillaume de Machault en parle dans *Li temps pastour* :

Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires.

Nos pères le nommaient *organ*, *orgene*, *ogre*. On lit dans les annales de saint Louis : « Comme dévoteme il (le roi) fit chanter la messe et tout le service à chant et à déchant, à *ogre* et treble. » Quant au presti qu'il exerce sur les auditeurs lorsqu'il accompagne les chants sacrés, on peut s'en rapporter à ces paro de Montaigne :

« Il n'est âme si revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité somb » de nos églises, et à ouïr le son dévotieux de nos orgues. »



CHAPITRE ONZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

MONOCORDES, DICORDES ET TRICORDES.

Der Doten Dantz : a.) Le Cardinal. *Der Cardinal* (pl. VI, fig. 47). — b.) L'Artisan. *Der Hantwerksman* (pl. IX, fig. 59). — c.) Le jeune Seigneur. *Der Juncker* (pl. IX, fig. 60). — d.) L'Avocat. *Der Vorsprech* (pl. XI, fig. 71). — Icones Mortis d'Holbein : e.) Le Marchand.

L'idée de tendre une corde sur un corps de bois d'une forme quelconque, et de faire vibrer cette corde au moyen de la percussion ou du frottement, paraît avoir été aussi naturelle à l'homme que l'action de percer un roseau, une corne ou un coquillage, et de souffler dedans pour en tirer des sons. Chez les peuples primitifs, et encore aujourd'hui chez les sauvages, il est bien rare de ne pas rencontrer à côté de quelque ébauche grossière d'instrument à vent, soit flûte, chalumeau, corne ou conque, une variété rustique du type générateur des instruments à cordes, c'est-à-dire de celui que l'on a généralement désigné par les mots :

MONOCORDE, *monochorde, monochordion, mouscorde, manicorde, manicordion, manichordion.* — Comme Guillaume de Machault prend le soin assez superflu de l'expliquer à ses lecteurs, le monocorde proprement dit est un instrument *« où il n'a qu'une seule corde, »* et *« qui à tous instrumens s'accorde. »* On le fait dériver de l'arc, sous la forme duquel il a été reconnu par les savants dans quelques monuments de l'antiquité (1). Deux applications différentes lui ont été assignées, l'une dans la théorie, l'autre dans la pratique de l'art. De là deux espèces de monocordes qu'il importe de ne pas confondre, bien qu'elles aient une commune origine. La première est celle que les savants et les philosophes de l'antiquité ont léguée aux théoriciens du moyen âge. Elle servait principalement pour les études spéculatives sur le système des sons, et sur la comparaison à établir entre ce système et celui de l'univers. Au IIe siècle de l'ère chrétienne, un mathématicien célèbre, Ptolémée, qui naquit à Naucratès, dans le Delta, l'a employé pour démontrer les rapports mathématiques des sons par les longueurs des cordes, et en a donné la figure, sous le nom de *canon*, dans ses *Éléments harmoniques.* Bientôt on se servit du même instrument dans l'enseignement des principes de l'art, et plus particulièrement dans celui de la musique vocale, afin d'inculquer aux élèves la juste intonation des sons. Le monocorde employé pour cet usage fut d'abord une simple caisse carrée, oblongue, à surface plane, faite de bois de cèdre ou de sapin, et sur laquelle était fixé à chaque extrémité un chevalet immobile, le plus souvent en forme de cercle. Sur les deux chevalets était tendue une corde de boyau ou de métal attachée à demeure d'un côté de la caisse, et du côté opposé retenue au moyen d'une cheville qui permettait d'en augmenter ou d'en diminuer la tension à volonté (pl. XVII, fig. 139). Sous cette corde on promenait un chevalet mobile, nommé *magas*, que l'on fixait de distance en distance aux différents endroits indiqués sur la table de l'instrument par une ligne parallèle à la corde. Celle-ci, coupée par le chevalet mobile en deux parties, rendait un son plus grave ou plus aigu selon les différentes longueurs de chaque partie. Comparant ensuite ces différentes longueurs entre elles, puis avec la corde entière, on parvenait de la sorte non seulement à obtenir les intonations correspondantes aux divisions tonales, mais aussi à se rendre compte mathématiquement de tous les intervalles. En raison de cet usage du

---

(1) On trouve des exemples du monocorde en forme d'arc dans les planches de l'histoire de la musique de Forkel (*Allgem. Geschichte der Musik*, Erster Band, t. I, fig. 12, 13), et dans celles d'un grand nombre d'ouvrages archéologiques, entre autres : Bianchini, *De tribus generibus instrumentorum*, tab. IV, fig. 1, 2. L'instrument énigmatique du *Doten Dantz* (pl. IX, fig. 60), dont je parle plus loin, semble provenir de ce modèle primitif, tandis que le *Trummscheit* ou *tympanischiza*, figuré plusieurs fois dans la même Danse, se rapporte plutôt au monocorde scolastique en forme de table ou caisse carrée.

monocorde, on considérait avec raison cet instrument comme le régulateur par excellence, et, comme je l'ai dit plus haut, on le désignait par un mot qui exprimait cette propriété, celui de *canon*, qui signifie règle. Il fut donc appelé indifféremment *canon harmonicus*, *regula harmonica* et *monocorde*. Quelquefois aussi il reçut un nom qui rappelait la destination du chevalet diviseur ou sillet mobile, c'est-à-dire le nom de *magas* ou *magadis*, qui, chez les anciens, s'était également appliqué à un instrument à cordes d'une espèce particulière. Il est bien peu d'anciens traités de musique ou d'anciens ouvrages de mathématiques qui ne contiennent des descriptions et des dessins de cet instrument. Salomon de Caus, Glarean, Fludd, Prætorius, Kircher, le P. Mersenne et beaucoup d'autres avant eux, en ont présenté des modèles. On en voit une figure très ancienne dans Gerbert : *De cantu et musica sacra*. Elle provient d'un manuscrit de Saint-Blaise du VIIIe ou du IXe siècle. J'en ai donné une semblable, planche XIII, figure 139. La structure du monocorde scolastique a quelquefois subi des modifications partielles, selon le caprice ou le besoin des savants et des théoriciens qui en faisaient construire pour leur usage ; mais la forme générale de cet instrument a peu varié ; elle était encore au XVIIIe siècle telle à peu près qu'elle se montre dans l'origine. Toutefois, comme on aime à renchérir sur les inventions du passé, on ne se contenta pas toujours de la corde unique qui avait suffi aux premières expériences, on en employa une seconde, puis une troisième, et insensiblement on arriva à donner à certains modèles douze et quinze cordes, celles-ci d'ailleurs accordées à l'unisson comme dans le monocorde aérien que nous appelons *harpe d'Eole*. Naturellement le nom donné à l'instrument cesse, en pareil cas, d'être parfaitement exact ; il est aisé de concevoir que cet instrument, quand il a plusieurs cordes, n'est plus, rigoureusement parlant, un *mono*-corde.

On a reproché à plusieurs auteurs d'avoir confondu le monocorde avec le manicordion, parce que le manicordion est un clavicorde, c'est-à-dire un instrument à clavier. Ce reproche est peu fondé, car l'équivoque dont on parle a toujours eu lieu, par la raison toute simple que le clavicorde n'est que le produit de l'application du clavier au *canon* ou monocorde, selon les divisions mêmes de ce dernier. Il est probable que la transformation du monocorde en instrument à touches avait déjà commencé à s'opérer du temps de Guy d'Arezzo ; on avait dû s'apercevoir des inconvénients résultant de l'emploi du chevalet ou sillet mobile, principalement dans les exercices relatifs à l'étude du chant. En effet, quand l'élève avait chanté une note et saisi une intonation, il fallait sans nul doute qu'il attendît le déplacement du chevalet pour obtenir l'indication d'un nouvel intervalle. Cette méthode devait être lente et incommode à l'excès. Pour procéder d'une manière plus expéditive, on dut, très anciennement, imaginer de monter l'instrument d'un assez grand nombre de cordes, et d'y joindre, pour tenir lieu du chevalet mobile, des morceaux de bois ou languettes agissant en manière de plectres sur les cordes, et préparées d'avance de telle sorte qu'on les pouvait faire fonctionner à volonté sur-le-champ aux différents endroits où l'on devait auparavant arrêter et fixer le chevalet mobile, afin d'obtenir les intonations correspondantes aux principales divisions du système. Cette invention, après quelques perfectionnements, produisit un véritable instrument de musique qui, du domaine de la théorie et de l'enseignement, passa dans celui de la pratique. On lui donna différents noms, suivant les pays ou bien selon la distinction que l'on voulait établir entre les variétés du modèle primitif. Ces noms sont les suivants : *clavicorde* ou *claricorde*, *manicorde* ou *manicordion*, *clavicymbalum*, *clavicymbel*, *harpichorde*, *symphonie*, *doucemelle*, *virginal* (1) et, dans un sens restreint, *instrument* (2). Enfin, comme on eut l'idée d'armer les languettes de bois faisant l'office de plectres d'un bout de

(1) Ce nom est celui que les Anglais donnaient au clavicorde, parce que cet instrument avait été adopté principalement par les femmes et les jeunes filles, et sans doute aussi par les religieuses dans les couvents.

(2) Prætorius dit que tout instrument de la nature du monocorde à clavecin, quelle qu'en fût la dimension, s'appelait en Angleterre *virginals* ; en France, *espinette* ; les Italiens disent *spinetta* ; dans les Pays-Bas, *clavicymbel* et aussi *virginal* ; en Allemagne, *instrument in specie, vel peculiariter sic dictum*. Le mot *symphonie* avait un sens analogue à *clavicymbel*, *virginals*, *spinetta*. En général, toutes ces dénominations se prenaient indifféremment l'une pour l'autre ; mais il en est quelques unes que l'on appliqua plus particulièrement à des variétés principales du *canon*, et dont on fit par conséquent la différence : telle fut celle de *cymbalum*, que l'on distingua d'avec *épinette*, et celle de *harpicorde*, pareillement distinguée d'avec *cymbalum* et *clavicorde* ou *épinette*.

plume de corbeau afin que les cordes rendissent un meilleur son, le monocorde à clavier, ainsi que nous l'apprend Scaliger, reçut le nom d'*épinette* (1). On est donc autorisé à penser que les instruments à cordes et à clavier, que l'on disait avoir été passés sous silence dans les écrits des poëtes du moyen âge et d'une époque plus récente, jusqu'au XVIe siècle environ, bien que la plupart de ces poëtes aient nommé un assez grand nombre d'autres instruments de différents genres, ont été désignés par eux sous ces noms de *manicorde* ou *manicordion*, *symphonies*, *doulcemelles*, et peut-être aussi sous ceux d'*échaquiel* ou d'*échiquier*, d'*eles* et de *marionnettes*. Toutefois il est à remarquer que les termes précédents ont eu, presque tous, des acceptions diverses, et quelques uns, comme les derniers, une signification douteuse et à peu près inconnue. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que *manicorde* et *manicordion* se sont dits aussi bien du monocorde, que j'appellerai volontiers *scolastique*, que du *monocorde* à touches, qui fut l'origine de l'épinette. Je crois en trouver la preuve dans le passage suivant que j'extrais d'un petit traité de musique écrit en français, et imprimé à Paris par Gaspard Philippe au commencement du XVIe siècle : « Les principes de » musique ont été compasses, practiques et inventes premier par une seule corde estendue dessus la con- » cavité et longitude d'ung instrument nommé MANICORDE (2). » Le mot *manicorde* signifie donc proprement ici le monocorde des théoriciens, c'est-à-dire l'instrument qui servait pour calculer les quantités et les proportions de l'échelle sonore; *manicordion*, employé au pluriel par Molinet dans un vers d'une strophe de sa chanson sur la prise de Guinegate, ainsi conçu : « Cymballes, cors doulx, *manicordions*, » a peut-être le même sens, à moins qu'il ne se rapporte au monocorde à clavier qui était aussi très en vogue à l'époque où l'auteur écrivait. Observons qu'en faisant son énumération des instruments de musique, Molinet nomme avec les *manicordions*, comme instruments à cordes, les décacordes, les choros, les psaltérions, les symphonies, les rebelles, les herpes, les guisternes, les échiquiers, les doulcemelles et les *marionnettes*. Celles-ci fixent particulièrement notre attention par leur nom bizarre et tout nouveau dans le vocabulaire musical. On ne saurait douter qu'il ne s'appliquât à un instrument très connu et très usité en France dans les XVe et XVIe siècles, car l'auteur anonyme du petit traité de musique que je citais tout à l'heure, voulant présenter des exemples d'instruments qui donnent leurs sons par extension des cordes, se borne à faire mention des symphonies et des *marionetes*. Pourtant, jusqu'à ce jour, les musiciens qui ont écrit sur leur art, et en général les auteurs de lexiques et de glossaires, ont paru ignorer l'existence des marionnettes, en tant qu'instruments de musique. Au chapitre dans lequel je parle de la vielle à roue, j'aurai l'occasion de former de nouvelles conjectures sur les marionnettes. Il me reste à dire ici que le monocorde à clavier, ou manicordion, comme la plupart des anciens instruments, était portatif. On le pouvait mettre sur une table, ou bien le suspendre devant soi au moyen de courroies, car on a joué de l'épinette et du manicordion en marchant. Lorsque les ménétriers de Paris fêtèrent la Saint-Julien de l'année 1587,

(1) L'épinette, selon Prætorius, dans les commencements, et sous le nom de *clavicorde* (*clavichordum*), n'eut que vingt-cinq clefs ou touches, conformément à l'échelle de Guido. Scaliger donne à un instrument de la même nature, qu'il appelle *instrumentum simicum*, trente-cinq cordes de métal. C'est à cette espèce d'instrument qu'il reconnaît avoir été appliqués les noms de *clavicymbalum* et *harpichordum*, puis celui d'*épinette*. « Additæ » deinde plectris corvinarum pennarum cuspides : ex æreis filis ex- » pressiorem eliciunt harmoniam. Me puero, clavicymbalum et har- » pichordum, nunc ab illis mucronibus *spinetam* nominant. » (Scal., *Poet.*, cap. XLVIII.) Quoi qu'il en soit, l'épinette a été souvent distinguée d'avec les instruments nommés *clavicymbalum*, *harpichordum* et *clavichordum*, et ceux-ci l'ont été pareillement entre eux, soit à cause des différences de forme ou de mécanisme. L'épinette était généralement carrée ou trapézoïde; le clavicorde était plutôt triangulaire, et le clavicymbel, qui plus tard fut appelé clavecin, avait à peu près la forme du piano à queue moderne. L'origine de ces différentes variétés du monocorde ou *canon* à clavier a été rapportée à l'introduction, en Europe, des instruments à cordes pincées ou frappées de la nature du psaltérion ou tympanon. Mais cette origine remonte encore au monocorde ou *canon* qui, chez les Orientaux, a produit les instruments à cordes pincées ou frappées dont il s'agit et dont les principales espèces ont même été désignées sous le nom générique de *qânon*. (Voyez pour plus de détail, chapitre XIV, PSALTÉRIONS-TYMPANONS.) Prætorius donne, pl. VI, XIV et XV, de son *Sciagraphia* ou *Theatrum instrumentorum*, les figures de tous les modèles et dérivés du clavicorde et de l'épinette, plus ou moins usités de son temps.

(2) *Lart science et pratique de pleine musique très utile et profitable et familiere nouuellement composee en françoys moyennāt la q̄lle* (laquelle) *ung chascun pourra cōprendre* (comprendre), *pratiqr* (pratiquer) *et scauoir par soy mesme et puenir* (parvenir) *a grant cognoissāce et pfectio* (perfection) *en lad.* (ladite) *sciēce* (science) *de musique...* A la fin : *Imprime a Paris par Gaspard Philipe demeurāt à la grant rue Saint iaques aux trois pigeons.*

ils donnèrent dans les rues de la cité des concerts composés de « luts, *épinettes*, mandores
» flûtes à neuf trous, etc., *le tout bien d'accord et sonnant et allant parmi la ville* (1). » L'espè
nocorde dont je viens de parler n'existe pas dans les images des Danses des Morts; mais il en est
que je vais décrire qui s'y présente plusieurs fois. C'est un instrument dont on a fait généralem
dans les XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles. On le désigne aussi sous le nom de monocorde, et quelq
ceux de dicorde et de tricorde, quand il a deux ou trois cordes; mais il est présumable qu'à l'
il se répandit en France, il eut, dans notre langue, un nom particulier et vulgaire qui ne nous es
venu ou que nous ne savons pas lui restituer. Glaréan veut que nous lui ayons appliqué le mot b
tympanischiza. Toujours est-il que par ce mot on a entendu une espèce de monocorde à arch
Allemands ont appelé *Trummel-Scheit* ou *Trummscheit*, et plus tard, *Trompeten-Geige* (violon-t
par allusion à la trompette marine. Cet instrument fut très cultivé pendant la dernière période
âge, surtout dans la musique populaire. Voici à peu près les termes dans lesquels en parle Præ
d'après Glaréan (3) : « Les Allemands, les Français et les habitants des Pays-Bas emploient,
» instrument qu'ils appellent *tympani-schiza*, et qui se compose de trois petites planches trè
» jointes grossièrement sous la forme d'une pyramide triangulaire très allongée. Sur la planch
» rieure, autrement dit sur la table de résonnance, est tendue une longue corde de boyau qu'on
» par le moyen d'un archet fait avec des crins de cheval enduits de colophane. Quelques uns aj
» seconde corde plus courte de moitié que la première, afin de renforcer celle-ci par son octave
» instrument doit être fort ancien. Les musiciens ambulants en jouent dans les rues. L'extrémi
» où sont fixées les chevilles est appuyée contre la poitrine de l'exécutant; l'extrémité triangulai
» est placée en avant du musicien. On soutient l'instrument avec la main gauche et l'on en effleu
» ment les cordes avec le pouce de la même main. La main droite fait manœuvrer l'arch
description peut s'appliquer aussi bien au *Trummscheit* ou *tympanischiza* du moyen âge qu'à la
marine des XVIe et XVIIe siècles. Observons seulement que les dimensions du *Trummscheit*, ai
nombre et la disposition de ses cordes, ont varié, tandis que la trompette marine a conservé
forme, et n'était généralement montée que d'une seule corde tendue dans toute la longueur d
ment. Un manuscrit du XIVe siècle de la bibliothèque royale de Bruxelles, n° 9002, contient la fi
personnage qui porte une couronne et joue, suivant la manière indiquée, d'un monocorde à arc
caisse de l'instrument, oblongue et étroite, en forme de petite pyramide, ne diffère du modèle d
production est la plus fréquente que dans sa dimension (4). Elle est plus petite et tout à fait
Elle a deux cordes et deux ouïes. Mais, contrairement à la disposition indiquée par Glaréan et
par les dessins de Luscinius et de Prætorius (voy. le modèle de *Trummscheit* tiré de la *Musurgia*,
fig. 140) (5), les cordes sont toutes les deux de la même longueur. Au surplus, c'est ce qui a
vent, comme nous le remarquons ailleurs, par exemple dans la Danse des Morts et dans la *Ne*
de Sébastien Brandt. Le beau Froissart manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris nous f
autre modèle de *tympanischiza* qui date du XVe siècle, et prouve qu'à cette époque l'instrument
atteint les dimensions de la trompette marine. En conséquence, on ne pouvait en jouer qu'en posa
son extrémité inférieure, tandis qu'on appuyait l'extrémité opposée sur la poitrine et sur l'ép
chose assez singulière, c'est qu'il paraîtrait résulter des dessins où il est représenté dans la *Nef*
dans les *Simulachres* d'Holbein, que celui qui en jouait le tenait quelquefois levé tout droit en l'a

(1) Voy. Ballets et opéras, ms. du roi, fonds la Vallière, 177, vol. 6.

(2) Præt., *Synt. mus.* : *De organographia*, p. 57, cap. XXXIV.

(3) Glaréan, *Dodecach*, lib. I.

(4) Blanchinus, Forkel et plusieurs autres parlent d'un dicorde à cordes pincées ou touchées avec un plectre, dont l'invention a été attribuée aux Assyriens par Clément d'Alexandrie. C'est un instrument qui a beaucoup d'analogie avec ce petit m
qui en a davantage avec la bûche ou *Scheitholt* que je c
à cause de la forme du cheviller.

(5) On observera que l'extrémité du manche du *Tr*
donné, comme exemple, par Luscinius, est pliée d'équ
hors, ce qui n'a pas lieu dans le modèle ordinaire du m
archet.

lui. Une telle position semble bien peu naturelle, et en quelque sorte impraticable ; c'est probablement une erreur ou une facétie de l'artiste. La figure 141, que l'on trouvera planche XVIII, est tirée d'une des éditions de la *Nef des fous*. On remarquera que le fou qui joue ici du trummscheit, et le squelette qui joue aussi de cet instrument dans le dessein d'Holbein (le Marchand), ont la même attitude. Dans les figures du *Doten Dantz*, le cicérone funèbre porte son trummscheit de différentes façons, mais il n'en joue pas. En *a* (le Cardinal, pl. VI, fig. 47), il le tient renversé et de la main droite, comme l'archet. Ici le *Trummscheit* a la forme ordinaire des grands modèles de son espèce, il est monté de deux cordes d'égale longueur. En *b* (l'Artisan, pl. IX, fig. 59), il en a trois, et la manière dont le porte le squelette est aussi difficile à expliquer que la pose excentrique et contournée de ce personnage. L'archet n'existe pas dans cette figure et manque aussi en *d* (pl. IX, fig. 71), où nous voyons le musicien d'outre-tombe retenir de la main droite son trummscheit, qui est placé debout sens dessus dessous, et dont la partie supérieure est posée à terre. Le groupe de la Danse d'Holbein a d'abord cela de particulier, qu'on y remarque deux squelettes dont l'un tire avec force par la manche le Marchand, tandis que le second soutient en l'air un trummscheit qui paraît être garni de deux cordes d'inégale longueur, et qu'il fait sonner de la main droite avec un archet. J'ai déjà dit ce qu'il fallait penser de cette position anormale de l'instrument dont je n'ai rencontré jusqu'ici des exemples que dans les *Simulachres* et dans la *Nef des fous*.

Les deux Danses allemandes dont je viens de parler sont les seules qui m'aient fourni des dessins du monocorde à archet. Je n'en ai pas trouvé dans les Danses bâloises, ni dans la Danse Macabre, ni dans aucune autre de celles que j'ai pu en examiner. Ce ne serait pas toutefois un motif pour mettre en doute la vogue et la popularité dont il jouissait en France et en Allemagne dans les XIVe, XVe et XVIe siècles, surtout parmi les musiciens du second ordre. En effet, cette espèce d'instrument offrait peu de difficultés à l'exécutant, qui se contentait d'en jouer d'une manière ordinaire. A la vérité, il n'était pas non plus d'une grande ressource, mais il avait un certain charme pour le commun des auditeurs, et ce charme devait principalement résider dans l'espèce de ronflement qui accompagnait le son produit. Ce serait le cas de remarquer que le peuple a toujours eu du goût pour les instruments qui font à la fois de la musique et du bruit, et plus souvent du bruit que de la musique, instruments qui grincent, craquètent, susurrent ou bourdonnent en manière de pédale aiguë, et en se formant chacun leur propre accompagnement lorsqu'ils joignent à ce bruit une sonorité plus musicale. C'est là ce qui nous explique la vogue si ancienne et si populaire de la cornemuse, de la vielle ou chifonie, de la guimbarde, de la crecelle, de l'orgue de Barbarie, des cloches, du tambour, du trummscheit ou tympanichiza et d'autres inventions analogues, comme la basse de Flandre, le tambourin à cordes, et la bûche, appelée en allemand *Scheidholt*, sorte de petit monocorde carré, oblong, assez semblable à un manche de guitare et monté de trois ou quatre cordes de métal, dont une ou deux accordées à l'octave et les autres à l'unisson (1). Tous ces instruments, dans les villes et dans les campagnes, dans les rues et sur les places publiques, ont composé d'heureux loisirs au serf et à l'artisan.

Le ronflement qui était la propriété caractéristique du *Trummscheit*, et qui le distingue du simple monocorde, était produit par une espèce de chevalet de bois recourbé en forme de petit soulier, et sur lequel passait la corde. Le pied le plus large de ce chevalet était fixé au corps de l'instrument, mais le bout opposé, mince et allongé en forme de queue, était mobile et s'agitait légèrement sur la table de résonnance quand on frôlait la corde avec l'archet. C'est là ce qui déterminait un effet de sonorité imitant la trompette et assez agréable, dit Glaréan, à entendre *de loin*. En raison de cette propriété du trummscheit, les religieuses en firent très anciennement usage dans leurs couvents pour suppléer la trompette, lorsque aucune

(1) On trouve dans l'*Organographia* et dans le *Theatrum instrumentorum*, de Prætorius, la description et la figure de ce petit instrument qui, au XVIIe siècle, n'était plus qu'un instrument de vagabonds et de mendiants, comme nous l'apprend l'auteur de l'ouvrage que je viens de citer.

d'elles ne savait jouer de cette dernière (1). On assure que cet usage s'était conservé dans quelques cloîtres d'Allemagne jusque vers la fin du XVIIIe siècle (2).

On n'a pas seulement rapproché le monocorde à archet de la trompette, mais aussi du tambour, comme son nom latin et son nom allemand le prouvent. C'est ainsi qu'un instrument à cordes frappées que l'on joint au flûtet, et qui tient lieu de l'instrument à peau tendue dans le tambourin basque, a été nommé *bedon*, d'un nom qui signifiait autrefois tambour; le *bedon* peut être considéré comme un des dérivés du monocorde, et principalement de celui qui servait à étudier et à enseigner la musique. Il en a la forme. C'est une caisse carrée, longue, étroite et percée à chaque bout d'une ouïe ou rose. Elle est garnie du côté de la table de six cordes dont une grosse et une fine alternativement. Les trois fines donnent le *ré* et les trois grosses font entendre le *la* au-dessous. Cet instrument a été très rarement décrit dans les ouvrages spéciaux sur l'art musical. La Borde le cite, mais les dictionnaires l'omettent souvent, du moins sous son nom de *bedon*, qu'on rapporte presque toujours exclusivement au tambour à peau tendue. C'est avec cet instrument qu'on employait une des flûtes dont j'ai parlé dans le chapitre VIe.

La trompette marine française des XVIIe et XVIIIe siècles était généralement montée d'une seule corde; elle avait cinq pieds de long et un manche distinct du corps sonore. Sur le manche, du côté du pouce, les tons étaient indiqués par de petites lignes ou bien écrits. La manière de la tenir et d'en jouer ne différait point de ce qui se pratiquait à l'égard de l'ancien *Trummscheit* ou *tympanischiza*. On se servait de la série des sons dits *harmoniques*. Sous Louis XIV, quelques musiciens de la bande de la grande Ecurie jouaient de la trompette marine, et cet instrument figurait dans les concerts royaux. Plus tard, les amateurs furent à peu près les seuls qui continuèrent de s'en servir. On ne peut se dissimuler que ce ne fût là, au point de vue artistique, une puérile et mesquine invention à laquelle il eût été convenable de renoncer plus tôt. Molière, qui flétrissait en toute chose le ridicule, l'a bien senti. Pour se moquer de ceux qui attachaient du prix à cet instrument, il s'est plu à le rendre l'objet des préférences du bourgeois gentilhomme. On sait que M. Jourdain reçoit de son maître de musique le conseil de donner une fois par semaine chez lui une fête musicale, et que le maître et l'élève ont à ce sujet l'entretien suivant:

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Au reste, monsieur, ce n'est pas assez; il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité en ont?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

J'en aurai donc. Cela est-il beau?

---

(1) Les religieuses cultivaient autrefois des instruments dont l'emploi est aujourd'hui principalement réservé aux hommes et dont les femmes ne jouent que par exception. Elles donnaient du cor, sonnaient de la trompette et jouaient de la flûte. Elles faisaient résonner les cordes des violes et plus tard celles du violon, du violoncelle, de la contre-basse, etc. Dans quelques couvents de l'Allemagne, elles sont restées fidèles à cette coutume. Tous ceux qui sont allés à Lichtenthal, près Baden, ont pu entendre les religieuses du couvent de ce nom chanter l'office divin avec un accompagnement d'orchestre dont plusieurs d'entre elles exécutaient les parties. En France, dans le XVIIIe siècle, les femmes jouaient du par-dessus de viole, instrument qui se plaçait verticalement sur les genoux. Aujourd'hui, en Allemagne, dans les cafés et dans les lieux publics, on est souvent assailli par des troupes de musiciens ambulants, où l'on remarque des femmes qui donnent du cor et d'autres qui jouent du violon. Ce dernier instrument se voit aussi aux mains des mendiantes. Pour terminer ces remarques, je dirai qu'un jour, en Alsace, dans un village habité par des bohémiens, j'ai entendu une jeune fille chanter avec beaucoup d'âme une tyrolienne en s'accompagnant elle-même sur le violoncelle.

(2) Au XVIIe siècle, on s'est occupé, en Allemagne, de perfectionner le trummscheit. Indépendamment des instruments de ce genre à deux et à trois cordes, on en employait un dont Prætorius dit avoir possédé un modèle haut de sept pieds trois pouces, et dont la table avait sept pouces de largeur à sa base, et un peu moins de deux pouces de largeur à son extrémité opposée. Il était monté de quatre cordes. Sur la corde la plus grave qu'on effleurait simplement avec le pouce, on pouvait obtenir une mélodie semblable à une fanfare de trompette, et avec les cordes supérieures, dont on jouait à vide et qui gardaient chacune leur son principal, on complétait l'harmonie.



LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans doute. Il vous faudra trois voix : un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles.

M. JOURDAIN.

Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est très harmonieux.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Laissez-nous gouverner les choses.

(*Le Bourgeois gentilhomme*, représenté à Chambord, le 14 octobre 1670, et à Paris, le 29 novembre de la même année, acte II, scène I[re].)

Après le bel éloge qu'en avait fait M. Jourdain, il paraissait naturel de croire que la trompette marine allait perdre pour toujours l'appui des gens de goût. Il n'en fut rien pourtant, et sa vogue dura encore plus d'un siècle. Elle s'étendit même à l'Allemagne, où l'on voit, en 1674, un musicien nommé J.-M. Gettle composer tout exprès pour deux trompettes marines trente-six petits morceaux de trompette (*Trompeter-stücklein*), lesquels font partie d'un recueil de musique que l'auteur fit paraître à Augsbourg sous le titre suivant : *Musica genialis, latino germanico.*

Les types des familles instrumentales qui n'ont qu'une, deux ou trois cordes, pouvant tous être rapportés aux deux principales espèces de monocordes sur lesquelles on vient de donner des détails, je crois qu'il convient de citer dans le présent chapitre l'instrument que tient dans ses gracieuses mains de femme l'une des jolies sirènes musiciennes de l'ancien évêché de Beauvais (1). Cet instrument est un :

Dicorde *à cordes pincées.* — En cela il diffère de ceux qui nous ont occupés jusqu'ici (pl. XIV, fig. 87). Sa forme, qui est pyramidale comme celle des *Trummscheit* ordinaires, est néanmoins plus svelte, plus élégante, plus dégagée que la leur. L'extrémité qui porte les chevilles est découpée en triangle comme une reproduction en petit du dessin de la base. Deux cordes égales sont tendues d'un bout à l'autre de l'instrument, qui paraît avoir à peu près les dimensions du trummscheit portatif du manuscrit de Bruxelles dont j'ai parlé plus haut. L'un et l'autre d'ailleurs sont du même temps, du XIV[e] siècle. Je ne crois pas néanmoins qu'ils aient eu une commune désignation; nous appelons celui-ci *dicorde*, faute de connaître son véritable nom, qu'une circonstance fortuite nous révélera peut-être un jour.

Un instrument qui n'est qu'un *Trummscheit* de l'espèce la plus commune, est celui que l'on a quelquefois appelé :

Basse de Flandre. — C'est un simple bâton sur lequel on tend une ou deux cordes; sous les cordes on place une vessie de porc ou quelque autre corps creux pour faire le bourdon. Les mendiants et les aveugles avaient adopté cet instrument pour renforcer l'harmonie de leurs concerts grotesques. Ils le joignaient au violon, au triangle et aux tambours dont ils faisaient habituellement usage. Cette coutume a duré parmi eux jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Aujourd'hui les virtuoses ambulants ont principalement recours au violon, à la clarinette, au flageolet, à la flûte de Pan, à la vielle et à l'orgue de Barbarie. Toutefois il n'y a pas fort longtemps que j'ai vu dans les rues de Paris un chanteur populaire qui exécutait les ritournelles et accompagnait de temps en temps les mélodies de ses chansons avec un instrument de tous points semblable à la basse de Flandre (2). Un autre instrument dont je crois les exemples très rares, et

(1) Le dessin qui représente les sirènes de l'ancien évêché de Beauvais, et auquel je renvoie ici, est la reproduction de celui que M. E. Cartier a publié dans la *Revue archéologique* (5[e] année, II[e] partie, p. 504-563). Il fait remarquer dans sa notice sur ce curieux débris de peinture murale, que le dicorde dont joue la troisième sirène n'a point d'ouïes. Il ne peut affirmer qu'il en soit ainsi dans l'original, et il craint que la précipitation avec laquelle il a été forcé d'en prendre copie ne lui ait fait commettre quelque inexactitude sous ce rapport.

(2) Je crois que la basse de Flandre a quelquefois composé l'orchestre du petit théâtre de Polichinelle. Je l'ai trouvée dans une gravure où ce théâtre est représenté. C'est un Paillasse qui en joue, tandis que le Diable entre en scène avec le héros populaire de la burlesque tragi-comédie. Les nègres ont un instrument tout à fait semblable; dans l'île Maurice, on l'appelle *bobre.*

que j'ai trouvé pour la première fois dans le *Doten Dantz*, est un tricorde en forme d'arc au milieu d
est une sorte de ventre percé de deux ouïes. Les cordes partent d'une des extrémités de l'arc,
tendues à l'autre extrémité par des chevilles. Cet instrument, très grossièrement dessiné dans le
Dantz, est placé le cheviller en bas dans les mains du squelette, qui n'a point d'archet. Ce dessin e
incorrect pour qu'il soit possible d'en tirer des inductions certaines sur la manière dont on jouait de
corde. (Voy. pl. IX, fig. 60.)

Beaucoup d'autres instruments pourraient être également cités dans ce chapitre comme ayant plus ou
de rapports avec ceux qui précèdent. Il n'est guère de famille instrumentale de la classe des instr
tensiles qui ne présente, à l'origine de sa formation et parmi ses premiers modèles, quelques type
genre. Le docte et judicieux Mersenne dit avec raison que tout corps sonore monté de deux ou de trois
peut être ramené au monocorde, quelle que soit la forme de ce corps sonore même, c'est-à-dire eût-
d'un corps de luth, de mandoline, ou de guitare. De semblables instruments existent à peu
tous lieux; on en trouve chez les Indiens, chez les Arabes, chez les Turcs, chez les nègres et chez l
vages des différentes parties du monde. Il y a des peuples d'une civilisation avancée qui en po
dans leur musique nationale et traditionnelle. Les Russes, les Slaves en connaissent plusieurs q
sont particuliers. Les Italiens ont emprunté les leurs des Orientaux. Au moyen âge et dans les pr
siècles de l'ère chrétienne, divers instruments, qui plus tard jouèrent un grand rôle dans la m
instrumentale, eurent d'abord le simple caractère de monocordes, de dicordes et de tricorde
furent :

La Lyra. — Instrument dont je parlerai plus loin au chapitre Vielles-Violons, et dont Gerbert, d
Histoire du chant et de la musique sacrés, a reproduit un très ancien modèle provenant d'un manus
la fin du VIIIe siècle ou du commencement du IXe. Cette lyre a la forme d'une mandoline. Elle est
de deux cordes et se jouait avec un archet. (Voy. pl. XVII, fig. 142.)

La Rote *à trois cordes*, ou *Crwt trithant*. — Instrument propre aux bardes non gradés, et très
en Angleterre par les bardes et par les ménestrels du second ordre. (Pl. XVII, fig. 145.)

La Rubebe, ou *Rebec*. — Sorte de violon monté de deux ou de trois cordes, et autrefois en usag
faire danser.

La Gigue. — Autre espèce de violon dont on se servait également pour faire danser, et qui a
même forme que l'ancien violon populaire des Allemands appelé *Geige*.

Dans les variétés plus récentes, on remarque :

Le Colachon. — Qui eut pendant longtemps beaucoup de vogue en Italie, surtout chez les Napo
C'était un instrument monté de deux ou trois cordes, avec un petit corps de luth et un manche ex
ment long et étroit. On en touchait les cordes avec un plectre. Il a été peu usité en France ains
Allemagne, où les traces de son apparition ne remontent pas très haut. On trouve la figure de cet
ment dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, au livre des *Instruments à cordes*, p. 99, prop

Enfin on peut encore rapprocher du monocorde, et principalement du monocorde composé d'une
carrée, longue et étroite, le bedon qui servait d'accompagnement au flûtet, et dont les cordes
frappées avec une petite baguette, et la harpe d'Eole, le seul instrument de musique qui produ
sons sans le secours de la main de l'homme ou d'un mécanisme qui y supplée. Un expérimentateu
térieux fait vibrer les cordes de cet appareil et les divise, sans chevalet mobile, avec un art dont la
a seule le secret. Le souffle complaisant de la brise lui suffit pour cette opération.

CHAPITRE DOUZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

VIOLONS.

DANSE MACABRE imp. : *a.*) Le Ménétrier (pl. V, 30, 32, 34). — DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, de la Bibl. nation : *b.*) Un des Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 *a*). — DER DOTEN-DANTZ : *c.*) L'Official. *Der Official* (pl. VI, fig. 43). — DANSE DU GRAND BALE : *d.*) Le Ménétrier. *Der Kilbepfeiffer* (pl. V, fig. 29). — ICONES MORTIS d'Holbein : *e.*) La Princesse.

L'instrument à table d'harmonie, à manche, à cordes et à archet, qui est le créateur de la famille du violon moderne, peut être regardé, par la variété de ses aspects, et la multiplicité de ses transformations, comme le Protée de l'art instrumental. Non seulement il a produit, en se modifiant selon les époques, des modèles divers, mais il a souvent constitué, dans le même temps, plusieurs types principaux qui doivent être étudiés chacun à part. On croit que tous ces types sont originaires de l'Occident, et que les peuples de l'antiquité qui ont habité l'Orient n'en ont point connu du même genre. Les monuments écrits ou figurés qui nous restent de ces peuples n'ont pu fournir jusqu'à présent aux savants et aux archéologues la moindre trace authentique de l'usage de l'archet parmi les Égyptiens, les Grecs et les Latins. D'autres monuments établissent, au contraire, que cet usage remonte en Europe à une haute antiquité. Les deux plus anciens instruments auxquels on sache que l'application en ait été faite, sont le *crout*, ou *rote*, et la *Lyra*. Je parlerai d'abord du premier, c'est-à-dire du :

CROUT, ou ROTE. — Le nom de *crout* est celui dont on se sert actuellement en français comme traduction littérale du *cruit* des Gallois, du *crwt* des Cambro-Bretons, du *crudh* des Anglo-Saxons, du *crowd* des Anglais; mais dans notre vieux langage, on disait : *rotte*, *rote*, *rocte* ou *rothe*, parce que dans la basse latinité on avait dit *chrotta*, *rotta*, *rocta* (1). Ce mot s'employait pour désigner collectivement des instruments celtiques d'un genre particulier, c'est-à-dire ceux qui avaient un corps sonore creux, voûté et bombé; quelquefois il exprimait indistinctement tous les instruments à cordes (2). Dans ses acceptions particulières, il se rapportait tantôt à des variétés d'instruments à cordes et à archet, tantôt à des instruments du genre de la harpe ou du psaltérion (3). Du reste, sous forme de harpe comme sous forme de violon, le crout paraît avoir été, de temps immémorial, l'instrument favori des bardes welches ou cambro-bretons. Dans la hiérarchie bardique du pays de Galles, empruntée à un document du XIIe siècle que j'ai fait connaître plus haut, nous trouvons deux joueurs de crout, l'un appartenant au quatrième ordre des bardes gradés, l'autre rangé parmi les bardes non gradés ou ménestrels (4). Des auteurs anglais, dont l'opinion fait autorité (5), nous apprennent que le premier de ces musiciens jouait du crout à six cordes (pl. XVII, fig. 143), le second du crout à trois cordes, ou *crwth trithant* (fig. 145). Cette dernière espèce était réputée moins noble que l'autre, parce qu'il ne fallait pas autant d'habileté pour en jouer; mais par cette raison même, l'usage en fut plus répandu, et se perpétua d'âge en âge dans la classe des musiciens populaires jusqu'à une époque très rapprochée de celle où nous vivons. On assure même qu'il a

---

(1) « Grecus Achilliaca, *Chrotta Britannia* canat. » (Voy. Fortun., *Op.*, lib. VII, cap. VIII, *ad Lupum ducem*. « Et aliqua alia genera » dulcia musicorum, ut sunt *violæ*, *cytharæ* et *roctæ*. » San., » lib. II, part. 4, cap. XXI. — « Dulcis sonitus fiat de musicorum » generibus, sicut campanula, vidula, *rota*, et similibus. » Const. Afric., lib. I, *De morb. curat.*, cap. XVI.

(2) « Cruit *a hump* on the back, a ridge, a harp, a fiddle, a » cymbal. It seems generally applied to any stringed instrument. » (Voy. Armstrong, *Gaelic. Dict.* et *Diction. scoto-celticum.*) Le nom de ceux qui cultivaient ce genre d'instrument avait aussi un sens générique, et *cruitear* ou *cruitire* était synonyme de *a harper*, *a musician*; c'était encore *a hump-backed person*. Il se prenait aussi pour *joueur de violon*.

(3) Dans ces différents cas, le mot générique était souvent accompagné d'un terme particulier désignant l'espèce : ainsi, *cionar cruit*, *creamthine cruit*. C'est par la même raison que l'on tirait de *pipe*, *bag*-pipe, *horn*-pipe, etc.

(4) Voy. chap. III, pag. 152.

(5) Consultez entre autres Jones, *Musical and poetical reliks of the Welch bards*.

laissé des traces dans quelques contrées de l'Angleterre et dans quelques parties de notre vieille Armorique (1).

J'ai dit que l'espèce d'instrument dont jouait le *crwthist* du quatrième ordre des bardes gradés était de la nature du violon. Sous son ancienne forme d'instrument à archet, qui est austère et peu gracieuse, le crout se compose d'une caisse sonore, presque carrée, et divisée au milieu par un manche ; des deux côtés du manche, dans la partie opposée au chevalet, lequel est posé obliquement près d'ouïes, deux ouvertures carrées et lobées dans le haut, que l'on pourrait comparer à deux baies gothiques, permettaient au musicien de passer les doigts de la main gauche pour toucher les cordes. Quand celles-ci étaient au nombre de six, il y en avait deux qui se touchaient à vide (2). Cette disposition est celle d'un crout à six cordes représenté dans un manuscrit anglais du XIe siècle : elle est conforme au dessin de Strutt et à celui de Jones que j'ai reproduit planche XVII, figure 143. C'était vraisemblablement la plus ancienne; mais il en existe d'autres où les extrémités de l'instrument sont arrondies, de telle sorte que le corps sonore est entièrement ovale. Nous en donnerons comme premier exemple le crout à trois cordes tiré d'un manuscrit qui date aussi du XIe siècle. Cet instrument est représenté figure 145. Des imitations de cette forme se rencontrent en France au XIIIe siècle, comme le prouve une sculpture de la cathédrale d'Amiens qui date de cette époque. Elle nous offre un modèle de crout à cinq ou six cordes, oblong, arrondi aux deux extrémités, et percé de deux ouïes en forme d'*s* (3). L'ouverture pratiquée dans la partie supérieure de l'instrument décrit un ovale : c'est une sorte d'œil-de-bœuf. Il en résulte que l'endroit où passent les cordes semble être à jour, comme dans une lyre antique, au lieu d'être rempli par le manche comme dans l'ancien crout du pays de Galles (pl. XVII, fig. 144). Du reste, on ne peut rien fonder de certain sur des monuments de cette nature, j'en ai dit ailleurs la raison. L'instrument de la cathédrale d'Amiens, comme tous ceux de son espèce, et plusieurs autres d'un caractère différent, devait porter le nom barbare de *chrotta*, qui, perdant le signe d'aspiration *ch*, fit dans les langues vulgaires *rocte*, *rotte* ou *rote*, aussi bien que *crowt* dans les idiomes des peuples du Nord et *rota* dans ceux de la basse latinité. Ce dernier mot eut diverses acceptions, et servit à exprimer tantôt des instruments à cordes pincées ou à plectre du genre de la harpe (4), tantôt des instruments à cordes et à archet de la nature des violes ou du violon. Il est même à peu près certain que l'on a aussi rangé sous cette dénomination une espèce de flûte et une sorte de carillon. Les vieux poëtes, soit les *Minnesaenger* et les *Meistersaenger* en Allemagne, soit les trouvères et les troubadours en France, ont pris ce mot tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, de telle sorte qu'on a bien de la peine souvent à en saisir le véritable caractère. Je crois néanmoins qu'il désigne, dans la plupart des fragments suivants, la *rote* de la famille des instruments à archet :

L'us mena *giga*, l'autre *rota*.
(Raynouard, *Lex rom.*, I, p. 9.)

E cantent, e vielent e *rotent* cil juglur.
(*Charlemagne* (5), en anglo-normand.)

Ir gige unde ir *rotte*.
(Gottfried von Strassburg, *Tristan*, v. 11365.)

Ern ist gige noch die *rotte*.
(Wolfram von Eschenbach, *Parcival*, p. 143, 26.)

---

(1) Voyez plus loin à *Rebec*.

(2) C'est le crout à six cordes qui passe, en Angleterre, pour être le prototype des diverses espèces de violes et du violon. Les écrivains anglais disent qu'il servait pour accompagner la harpe, dans les fêtes et dans les banquets. Walker le décrit de la manière suivante sous le nom de *creamthine cruit* : « The Creamthine » Cruit was the crwth of the Welch. It contained six strings : » four only however could betermed symphonic, and these where » stretched over a flat bridge, on a finger board ; the two lower strings » projected beyond the finger board, and were not touched by the » bow or plectrum, but occasionally with the thumb, as a base ac- » companiment to the notes sounded on te other strings. This » instrument, *the parent* of the *violin*, was used as a tenor accom- » paniment to the harp at feasts and convivial meetings. » (Walker, *Hist. men. of the Irisch bards*, p. 73-74.) D'autres détails sur ce même instrument se trouvent dans Jones, *loc. cit.*, dans Hawkins, *General history of musik*, vol. II, p. 272-275, et dans l'ouvrage anglais intitulé *Archæologia*, vol. III, p. 30-33.

(3) Cet instrument est aux mains (sur la main gauche) d'un des vieillards de l'Apocalypse.

(4) *Psalterium, triangulum, lyra, cythara, nablum.*

(5) *Poem of the XII*th *cent.*, publ. by Fr. Michel. London, 1839, 8°, v. 413 et 837.



De vielle sot et de *rote*;
De gigue sot de symphonie.
(Wace, *Roman de Brut*, I, 179, XIIe siècle.)

With *rote*, ribible and clokarde.
(Ritson, *Anc. metr. Rom.*, III, 189.)

For there were *rotys of Almayne*
And eke of Arragon and Spayne.
. . . .
Harpys, *fythales* and eke *rotys*.
(Warton, III, p. 59.)

Tocando instrumentos, cedras, *rotas* e gigas.
(Berceo, *Duelo de la Virgen*, copla 176.)

D'autres passages tirés des anciens poëtes, où *roteor* est mis pour joueur de rote, et *roteries* pour chansons, airs propres à être joués sur la rote, peuvent s'interpréter aussi des deux manières. Il faut encore y ajouter ceux dans lesquels figurent le mot *rotruenge* ou *rottuenge*, mot que l'on fait synonyme de *roteries* dans la signification de chansons à ritournelles ou à refrain, exécutées avec accompagnement de *rote*. Les mots *viel* ou *vieller* sont souvent rapportés à l'action de jouer des rotruenges, comme le démontrent les passages ci-après (1) :

Viellent menestrel rotuenges et sons.
(Cité par Carpentier, *Suppl. au Gloss.* de du Cange.)

Se pot aver mol un *viel*
Tot moi diser bon rotruel.
(*Roman du Renard*, II, p. 98.)

C'est que la rote, comme l'ancien *crout*, était un instrument de fêtes et de banquets. Il servait même pour accompagner la danse, et l'on a lieu de croire que lorsqu'il avait cet emploi, c'était en sa qualité d'instrument à archet, proche parent de la vielle. On lit dans un manuscrit de M. Douce (*De la Rue*, t. Ier, p. 147) :

Quand les tables furent ostees
Les *rotes* se sont arotees
Pour dansier et faire festes.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que d'autres récits n'aient pour effet d'attribuer à la rote le caractère d'un instrument à cordes pincées ou touchées avec le plectre, principalement dans l'exécution des lais qui étaient habituellement chantés aux sons de la harpe. C'est ce que j'ai démontré ailleurs (2). Pour éviter à cet égard toute interprétation erronée, on doit s'en tenir aux conjectures, et se borner à reconnaître que le nom de *rote* s'est appliqué tour à tour, et parfois concurremment, à deux instruments à cordes de nature différente, dont l'un était l'auxiliaire de la vielle ou viole, l'autre celui de la harpe ou du psaltérion.

Un archéologue allemand, plein de sagacité, Wolff, n'a point ignoré ce double caractère de la rote.

---

(1) On a donné le nom de *rotulæ* à des espèces de noëls que l'on chantait autrefois dans les églises pour bercer l'enfant Jésus. On écrivait et l'on composait encore, au XVIIe siècle, de ces sortes de chants. Le fragment ci-après peut donner une idée de la forme qui leur était propre. On verra qu'ils ressemblaient beaucoup à la kyrielle ou litanie : c'était une suite d'épithètes appliquées avec amour à l'enfant divin que l'on adorait. Ainsi une jeune fille, jouant le rôle de la vierge Marie, feignait de bercer le petit Jésus et en même temps elle chantait :

Ein feines Kindelein, ein schœnes Kindelein
Ein zartes Kindelein, ein edles Kindelein
Ein reiches Kindelein, ein hohes Kindelein
Ein frommes Kindelein, ein loblich Kindelein,
Ein frohlich Kindelein, ein zierlich Kindelein,
Ein herrlich Kindelein, ein heilig Kindelein,
Jesus ist der Name sein.

Le moule de ces sortes de chants par énumération se retrouve dans l'antiquité.

(2) L'action de jouer de la rote est quelquefois alors exprimée par le mot *harper*, ce qui indique clairement que les auteurs ne sous-entendaient pas un instrument à archet, mais qu'ils voulaient parler d'un instrument à cordes pincées, peut-être d'une espèce de harpe ou de la harpe même. On lit dans un manuscrit de Munich, cité par Schmeller, *Bayer. Wœrterb.*, à *Rotten* : « Als er David » sein *rotten* spien, wan er darauf *herpfen* wolt. » Le terme *herpfen* est significatif; comme notre vieux français *harper*, il ne peut s'entendre que de l'action de toucher vivement les cordes avec les doigts ou avec un plectre, ainsi qu'on a coutume de le faire pour les instruments à cordes pincées, notamment pour la harpe. C'est ainsi que tous les écrivains qui ont donné des rédactions du roman de Tristan en différentes langues, mettent dans les mains de l'amant d'Yseult tantôt la harpe, tantôt la rote pour chanter des lais.

D'autres l'ont reconnu comme lui, et l'on est arrivé à expliquer, par une des transformations de la r au moyen âge, la nature énigmatique d'un instrument à archet dont on jouait verticalement, et dont anciens monuments offrent d'assez nombreux exemples. En effet, dans les premiers modèles du cr celtique, la forme de l'instrument ne favorisait ni le jeu des doigts sur la touche, ni l'action de l'archet les cordes. L'ouverture carrée ou circulaire, pratiquée autour du manche, ne laissait point à la m gauche du musicien suffisamment de liberté. De plus, le corps sonore, étant droit ou seulement arro sur les côtés sans la moindre échancrure, paralysait les mouvements prompts et élégants de l'arcl L'exécution musicale devait donc être lourde et embarrassée sur un instrument construit de la sorte ; c ce qui semble avoir démontré la nécessité de modifier cette forme originelle, de dégager le manche parties qui l'entouraient, et de cintrer la table d'harmonie sur les côtés, ainsi que l'essai paraît en a été tenté dans un nouveau modèle d'instrument qui, à partir du XII[e] siècle, se multiplie sur les mo ments consacrés à la décoration des églises et autres édifices. Un des plus anciens exemples de cette ture est celui que nous offre la sculpture du chapiteau de Bocherville, où l'on voit, parmi les personn de la scène musicale que ce chapiteau représente, un musicien tenant entre ses jambes un instrument à fait conforme au type du rote à manche libre et à côtés cintrés. Un petit *Traité d'instruments à co* contenu dans le manuscrit n° 171 de la bibliothèque de Gand présente une forme d'instrument à ar qui reproduit à peu près le même type. C'est l'élégant modèle dont j'ai donné une copie, planche XV figure 146 ; il est monté de quatre cordes : *la*, *ré*, *sol*, *ut*, que l'on faisait vibrer au moyen d'un ar qui figure à côté de l'instrument. Celui-ci est percé de deux ouïes en forme de croissant. Il a un dier, mais point de chevalet, du moins dans ce dessin. Quelques uns prennent cet instrument pour *viole*, d'autres l'appellent *rote*. Pour mon compte, je serais tenté d'admettre que le nom de viole, con celui de rote, convient parfaitement à cette figure, car nulle part je n'ai rencontré la preuve que l'ins ment qui nous occupe ait été autrefois désigné précisément par l'un plutôt que par l'autre de ces no Le mot *viole* se rencontre aussi anciennement que celui de *rote* dans les écrits du moyen âge (1). Souv il s'employait pour celui de vielle, et avait un sens général et collectif. Il peut donc très bien s'applic aussi à l'instrument dont il est question. Si vraiment, comme quelques uns le croient, Jérôme de Mora dans le passage ci-après : « Nous parlerons d'abord de la rubèbe, puis des vielles » (*Idcirco primo de rub postea de viellis dicemus*), a voulu désigner par le mot collectif *viellis*, tous les instruments à archet de son ten et y comprendre la rote et la gigue, et que dans cette hypothèse, il convînt de revendiquer pour la rote un accords attribués aux vielles par ce théoricien, à plus forte raison ne saurait-on trouver inexacte la dénom tion de *vielle* ou de *viole* employée pour désigner l'instrument contenu dans le manuscrit de la bibliothè de Gand, lors même que cet instrument serait au fond proprement une rote. Je crois, du reste, que les anc auteurs, lorsqu'ils établissaient une distinction entre les deux dénominations dont je parle, et qu'ils les ployaient dans un sens particulier, exprimaient plutôt par *vielle* et *vitula* des instruments à cordes et à arc dont on jouait comme on joue à présent du violon, et qu'ils réservaient le mot *rocta* au type qui a produit violes d'une grande dimension. En effet, le type que nous étudions ici a des rapports encore plus dir avec la viole des âges modernes qu'il ne semble en avoir avec le violon proprement dit. C'est ce qui rés aussi bien de la forme de l'instrument que de la manière de le tenir pour en jouer. Ainsi, le musicien plaçait soit sur ses genoux comme dans la verrière de Troyes, soit entre ses genoux comme dans la sta du musée de Cologne, soit entre ses jambes comme dans le chapiteau de Bocherville (2). L'ancien cr

(1) « Et aliqua alia genera dulcia musicorum, ut *sunt violæ*, *cy-* » *tharæ* et *roctæ*. » San. lib. II, part. 4, cap. XXI, cité par du Cange. — « Dulcis sonitus fiat de musicorum generibus sicut cam- » panula, *vidula*, *rota* et similibus. » Const. Afric., lib. I, *De morbor. curat.*, cap. XVI. (Voy. plus haut p. 239, note 1.)

(2) Le premier de ces monuments est un vitrail du XIII[e] siècle placé dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Troyes second est une statue de marbre du XII[e] siècle, conservée au m de Cologne, et dont M. de Coussemaker a donné le dessin. Le sième est la sculpture de l'église de Bocherville, que l'on a citée plusieurs fois et qui est aussi du XII[e] siècle. D'autres monuments tiennent des représentations analogues ou tout à fait semblables

se tenait aussi de la même manière (1), ainsi que le prouve l'exemple que j'ai rapporté planche XVII, figure 145. Évidemment telle est l'origine de la viole moderne et du par-dessus de viole qui se posaient l'un et l'autre sur les genoux, de la *viola da gamba*, ainsi appelée parce qu'elle se plaçait entre les jambes, et enfin du violoncelle et de la contre-basse, auxquelles on donne aussi cette position lorsqu'on en joue. Quel qu'ait été son véritable nom, le type d'instruments que l'on est convenu de désigner sous le nom de *rote à manche libre* est sans contredit une des premières, une des plus anciennes physionomies de la viole, dont la nombreuse famille joua un rôle si brillant au XVI siècle dans la musique de théâtre et dans celle de concert. La rote, sous sa forme celtique de crout, ou bien sous celle qu'elle revêt dans la sculpture de Bocherville, n'existe pas dans les Danses des Morts; mais on y rencontre la vielle à archet et la vielle à roue, que quelques uns ont confondue avec l'ancienne rote (2). Je parlerai de ces instruments, après avoir dit quelques mots de la :

LYRA. — Rien ne prouve que la lyre, comme instrument à archet, soit plus ancienne que le *crout*; toutefois le premier exemple qu'on en puisse citer est antérieur à ceux dont on tire la preuve de l'antiquité de la rote. C'est une figure que l'abbé Gerbert a extraite d'un manuscrit de la fin du VIII siècle ou du commencement du IX, et qu'il a donnée dans le deuxième volume de son *Histoire de la musique sacrée*. D'après ce dessin, on peut dire que la *lyra* avait une forme conique à peu près semblable à celle de la mandoline; elle était montée d'une seule corde que l'on faisait vibrer avec un archet (pl. XVIII, fig. 142). Cet instrument, du reste, ne rappelait sous aucun rapport la lyre antique. Quelques uns croient qu'elle s'employait pour accompagner le déchant. Ils s'autorisent d'un passage de Francon, où l'on trouve le mot *lyra*; il est vrai que ce passage a été diversement interprété (3). Pendant plusieurs siècles, et jusqu'à la fin du XI, les monuments représentent un grand nombre d'instruments que l'on doit rapporter à ce type, mais qui ont souvent plusieurs cordes. Tels sont ceux que l'on trouve dans un fragment de sculpture de l'église de Saint-Émilion (X siècle), dans un manuscrit anglo-saxon de la bibliothèque Cottonnienne (XI siècle) et dans un corbeau ou modillon sculpté de l'église Saint-Georges de Bocherville (XII siècle). Ce dernier exemple fait voir que l'on jouait de la lyre comme on joue actuellement du violon, c'est-à-dire qu'on la plaçait de bas en haut dans la main gauche, en la tenant appuyée sur la poitrine et fixée sous le menton. La main droite poussait l'archet sur les cordes. Dans le modillon de Bocherville, le musicien qui s'en sert paraît jouer et chanter en même temps. Il est de fait que la vielle, n'importe sous quelle forme, a très anciennement partagé la vogue dont jouissait la harpe pour accompagner le chant des ménestrels, des trouvères et des troubadours. Le nom de *lyra* donné à l'instrument représenté dans le manuscrit de Saint-Blaise ne lui appartenait peut-être pas en propre; c'est un nom que les modernes, à l'imitation des Grecs et des Romains, ont souvent employé pour désigner, en général, un instrument à cordes. Pendant une certaine période du moyen âge, ce mot exprima donc tantôt des instruments de ce genre pincés avec les doigts ou mis en jeu avec le plectre, tantôt des instrument à cordes dont on tirait le son au moyen d'un archet. Dans ce dernier cas, il devenait synonyme d'un autre terme collectif : *viellæ* ou *violæ*. Un manuscrit du XIII siècle contenant le traité d'Alain de Lille (*De planctu naturæ*), et appartenant à M. le baron de Reiffenberg, nous offre parmi les notes explicatives et les dessins d'instruments tracés en marge du poëme, et relatifs aux effets de la musique, la définition suivante donnée par un commentateur flamand de cette époque : « LYRA-VIOEL. Lyra est quoddam genus citharæ (herp) vel sitola, alioquin de roet. Hoc » instrumentum est multum vulgare. » M. de Reiffenberg ajoute : « La figure montre qu'on jouait de cette rote, comme on disait en français, au moyen d'un style ou pecten. » C'était donc une espèce de harpe; et cependant *vioel* (pour viole), nom collectif des instruments à archet, est présenté ici comme synonyme de *lyra* et de *rote* dans le sens d'instruments à cordes du genre de la harpe ou du psaltérion. Tel

(1) Comme dans le manuscrit n° 1118 de la Bibliothèque nationale.

(2) Il se peut que la vielle à roue, qui, dans les XI, XII et XIII siècles, est souvent d'une forme et d'une dimension qui rappellent tout à fait la rote à archet, ait tiré son origine de celle-ci.

(3) Voy. Mart. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. II, p. 164.

est le défaut des dénominations génériques ou collectives. Embrassant beaucoup de choses à la fois, elles ne s'appliquent jamais bien à une seule, ou du moins, pour peu qu'on oublie d'en fixer la signification dans les cas particuliers par des détails précis, elles se confondent à des points de vue différents en brouillant les idées attachées à leurs diverses acceptions. On a pourtant quelquefois distingué *lyra* d'avec *viola* (1), soit qu'on ait entendu par *lyra* un instrument à cordes pincées, et par *viola* un instrument à archet, soit qu'on ait regardé l'un et l'autre de ces termes comme exprimant deux variétés de la famille de la viole ou du violon. C'est à ces deux points de vue qu'on a également fait la différence de *rote* d'avec *vielle* ou *viole* (2). Les auteurs latins, dès le XIe siècle, disaient et écrivaient aussi *vistula*, *vidula* ou *vitula* (3), et désignaient de la sorte l'instrument à archet que d'autres appelaient *lyra*. *Viella* et *viola*, *fiala* et *fiola* (4), étaient des formes équivalentes. On n'a pas besoin d'insister sur le rapport qui existe entre ces expressions et le flamand *vioel*, l'allemand *Fiedel* et l'anglais *fiddle*, termes qui revionnent à notre mot français *viole* ou *violon*, de même qu'à l'ancienne forme latine *vidula* ou *vitula* (5). *Lyra*, dans la langue allemande, a d'abord fait *lîr*, et a été distingué quelquefois de *Gîge* ou *Geige*. *Lira mendicorum* ou *Lyra rustica* s'est dit de la vielle à roue des aveugles, parce que cet instrument, que les Français appelaient dans les commencements *chifonie*, était regardé comme une sorte de *lyra* commune ou de violon rustique. *Lîren*, et plus tard *leieren*, est le verbe qui exprimait l'action de jouer de la *vielle* en général: il répondait à notre vieux mot *vieller* (6). Dans la suite, il s'est plus particulièrement appliqué au jeu de la lyre commune ou lyre à roue, que les Allemands appellent encore maintenant *Drehleier*. Enfin *viella* et *viola* sont la même chose que les termes français :

VIELLE-VIOLE.

Li uns tiennent une *viele*, l'arçon fu de Saphir ;
Et l'autre une harpe moult fut boine à oir.
(*Roman d'Alexandre*, XIIIe siècle.)

Harpes i sonnent et vielles
Qui font les melodies belles.
(*Roman du Renard*, idem.)

J'aloi o li el praëlet
Otot la vielle el l'archet
Si li ai chanté le muset.
(*Poésies* de Colin Muset, XIIIe siècle.)

D'arpe, de *vielle* aprist.
(*Roman de Philippe de Macédoine*.)

Devant eux font li jugleor chanter
Rotes, harpes et *violes* soner.
(*Roman de Garni*.)

Là je vis tout en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne.
(Guill. de Machault, *Li temps pastour*, XIVe siècle.)

Orgues, *vielles*, micamon.
(Le même, *Prise d'Alexandrie*, idem.)

L'uns *viola* lais del cabrefoil
Et l'autre cels de Tintafoil.
(Guiraud de Cabrera, *Roman de Flamenca*.)

Ces deux mots, comme on vient de le voir, ne sont pas rares dans les écrits des poëtes et des romanciers du moyen âge. Employés dans une commune acception, ils y expriment des instruments à archet de

---

(1) Comme dans le passage où Gerson entreprend l'énumération des instruments qui peuvent convenir aux expressions générales du psaume *Laudate eum in chordis et organo*. Ailleurs, mais sous une date assez récente, on lit encore : « Pulsando cum » *lira*, *viola*, *leuto* seu aliquovis instrumento. » (*Statuta crimin. saonæ*, cap. XXVI, fol. 53.) *Lire* et *vielle*, en français, n'ont certainement pas la même acception dans ce passage :

N'orgue harpe, ne chyfonie
Rote, *vielle* et armonie
Sautier, cymbale et tympanon
Monocorde *lire* et coron.
(*Estoire de Troie la Grant*.)

(2) Voyez précédemment ces deux citations, p. 242, note 1.

(3) Le mot *vidula* ou *vitula* ressemblait beaucoup à *fistula*, surtout quand il était écrit *vistula*, et qu'on donnait au *v*, comme dans certains pays, par exemple en Allemagne, le son de l'*f*. Il ne faut peut-être pas chercher d'autre cause à l'erreur de ceux qui, comme du Cange, ont interprété *chrotta* par *tibia*, flûte, application dont aucun document ne prouve l'exactitude. Mais le mot *chrota* ou *rota*, ayant été souvent rapproché du mot générique *vistula* ou *vitula*, les distraits et les inattentifs auront confondu ce dernier avec *fistula*, nom générique de certains instruments à vent, au lieu de le rapporter, par la route de l'étymologie, à *fides* ou *fidicula*.

(4) *Fiola* pro *viola*. Sueno in *Hist. Danica*, cap. III : *Quos in-* » *genti tripudio cœtus comitatur histrionum in fiolis*, citharis et » tympanis modulantes. » — Voy. du Cange, vo VIOLA.

(5) J. Grimm, *Deutsche Grammatik*, III th. (3e part.), p. 468.

(6) Ce mot a eu un sens très étendu ; il semble s'être appliqué en général à l'action de jouer des instruments à cordes. Il en a été de même, dans la langue allemande, de *liren* ou *leieren* et de *geigen*, comme l'attestent un grand nombre de locutions populaires, qu'il serait trop long de rapporter ici.



la même famille, mais de forme et de dimension très diverses. Le nombre des différents modèles de vielle et de viole qui ont paru du XIe au XVe siècle est incalculable. Ce ne serait pas trop d'un volume pour les décrire, et citer tous les monuments figurés qu'on en possède. Bottée de Toulmon (1) a d'ailleurs eu parfaitement raison d'avouer que la plupart de ces monuments ne peuvent raisonnablement servir à autre chose qu'à établir la forme principale de l'instrument. Le nombre des cordes, dans les cas très rares où elles peuvent être comptées, n'est presque jamais le même. De plus, ce nombre ne répond pas toujours aux instructions données par les anciens théoriciens. Le caprice, la légèreté des artistes peintres, sculpteurs ou imagiers, n'est sans doute pas une des moindres causes de la diversité qu'on remarque dans les représentations de la vielle. Toutefois il faut reconnaître que cette diversité existait en effet. Ainsi les miniatures, les verrières, les sculptures des XIIIe et XIVe siècles, nous donnent des vielles en forme de mandoline d'après le type de la *lyra*, d'autres tout à fait ovales avec un manche indépendant du corps de l'instrument, d'autres à boîte carrée rappelant l'un des anciens aspects du *crout*, d'autres faites en battoir, en cœur, en soufflet, en *guitare*, celles-ci avec une légère échancrure sur les côtés pour faciliter le passage de l'archet. Dans quelques uns de ces modèles le dessous de l'instrument est bombé, dans d'autres il est plat. Le manche des vielles en forme de guitare est souvent renversé vers le haut, comme un manche de luth. Tel est celui de la vielle dont on voit la figure sur une des marges du manuscrit 7378 de la Bibliothèque nationale de Paris. A une certaine époque, le nom de *viole* remplaça définitivement celui de *vielle*. On croit que ce changement eut lieu dans le XVe siècle, dans le temps où l'on commençait à désigner sous le nom de *vielle* l'instrument que l'on appelait auparavant *chifonie*. Cependant d'autres instruments à archet de la famille des vielles conservèrent une forme et une dénomination propres. Ainsi dans le *Traité de musique* de Jérôme de Moravie que possède la Bibliothèque nationale, la vielle est distinguée d'un autre instrument de la même famille appelé *rubèbe*. La vielle, suivant l'auteur de ce traité, avait cinq cordes qui s'accordaient de trois manières différentes. Parmi ces cordes, on comptait deux bourdons, lesquels, résonnant à vide, formaient une basse d'accompagnement à la mélodie que les autres cordes faisaient entendre. Nous avons remarqué quelque chose d'analogue dans l'ancien crout. Quant à la rubèbe, le même écrivain nous apprend qu'elle n'avait que deux cordes accordées en quinte. Elie Salomon, qui vivait au XIIIe siècle comme Jérôme de Moravie, dit pareillement que la vielle ne devait avoir que cinq cordes (2). Au surplus, on ne se piquait pas d'observer exactement ces prescriptions. D'après les monuments figurés que l'on peut consulter sur cet objet, le nombre des cordes dans la vielle paraît avoir varié de trois à six, et dans la rubèbe de deux à quatre. Toutefois, quelque nombreuses qu'aient été les exceptions à la règle donnée par les deux théoriciens du XIIIe siècle que l'on vient de nommer, on rencontre assez fréquemment des vielles montées de cinq cordes à l'époque où Jérôme de Moravie écrivait et même antérieurement. Celle que j'ai reproduite, planche XVII, figure 147, d'après des vitraux pris aux Grands-Cordeliers de la rue de Lourcine, fondés par saint Louis, est dans ce cas. Celle encore dont joue un des trois personnages en bas-relief placés dans les travées qui répondent à la courbure de l'abside de l'église de Norrey, dans le département du Calvados (XIIIe et XIVe siècle), paraît avoir le nombre de cordes prescrit. Ces deux instruments sont de forme ovale, selon le type qui était le plus répandu à l'époque dont il s'agit; mais il est à remarquer que le premier est légèrement cintré sur les côtés. Le second n'a point d'ouïe, anomalie que présentent la plupart des sculptures. Le dessin d'une frise projetée pour la cathédrale de Strasbourg, et tirée des anciens plans de cette cathédrale, nous offre un ange joueur de viole qui tient un instrument monté de quatre cordes, et dont on voit distinctement le chevalet et les ouïes. La forme en est gracieuse et presque semblable à la viole dont joue l'une des charmantes sirènes de l'ancien évêché de Beau-

(1) Bottée de Toulmon, *Inst. de mus. en usage au moyen âge.* Dans la collection des *Annuaires historiques* de la Société de l'histoire de France.

(2) « Sicut videmus, quod in viella non sunt nisi quinque chordæ, » et tamen, secundum diversitatem tactuum chordarum, puncti et » soni viellæ possunt multiplicari ultra quinque punctos pro vo» luntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis, velint » vel nolint actores. » (Ap. Gerbert, *Script.*, t. III, p. 20.)

vais (XIVe siècle) (pl. XIV, fig. 86 et 87). *c* du *Doten Dantz*, provenant d'une édition qui date du XVe siècle, reproduit aussi la figure d'une vielle ou viole de forme ovale et allongée, mais sans échancrure sur les côtés, et dont le coffre paraît plat. Elle semble être garnie de six cordes; les deux ouïes y sont bien indiquées. Des traits marquant les degrés sont placés de distance en distance sur le manche de l'instrument. C'est cette particularité du manche à touches qui a fini par distinguer les violes des vielles. On ne voit point ici de chevalet. Le spectre, dans l'attitude d'un musicien qui se dispose à commencer son morceau ou à le continuer après une interruption, tient sa viole de la main droite et son archet de la main gauche, ce qui ne peut être que le résultat d'une distraction du dessinateur (pl. VI, fig. 43). Dans le sujet de la Danse Macabre *a* (édit. de Guyot Marchand, 1486), qui représente le *Ménétrier*, et dans les reproductions de cette image dans les vignettes qui ornent les marges des livres d'heures, on voit aux pieds de l'artiste ambulant, et non pas cette fois aux mains du squelette, une vielle à trois cordes surmontée d'un manche dont l'extrémité supérieure est renversée. L'archet gît aussi à terre à quelque distance de l'instrument. Il est fait mention de ce dernier dans le texte même : « J'ay mis sub le banc ma vielle, » dit avec tristesse le pauvre ménétrier en répondant à son cruel interlocuteur. D'autres éditions de la Danse Macabre ont la même figure, plus ou moins exactement reproduite (1). Celle de Troyes (Oudot, 1641), toute grossière qu'elle soit, rappelle assez fidèlement le dessin de l'édition de 1486 pour la partie de l'instrument que l'on peut voir (pl. V, fig. 32). La Danse Macabre publiée par Antoine Vérard présente aux pieds du ménétrier une vielle à cheviller renversé, dont le corps sonore est plus allongé que celui du modèle précédent. Cette vielle a cinq cordes. On en distingue parfaitement le chevalet (pl. V, fig. 30). On verra, figure 34, une reproduction fidèle de cet instrument. C'est ainsi qu'il est figuré dans la plupart des livres d'heures à l'un desquels appartient cet exemple. Dans le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale, ce n'est point une vielle qu'on voit aux pieds du musicien, c'est un instrument à cordes pincées dont je parle ailleurs. Une autre image du même manuscrit nous montre un des quatre squelettes de l'orchestre d'outre-tombe occupé à jouer d'un instrument que l'on peut ranger parmi les vielles à archet, mais dont le modèle est néanmoins regardé comme un type spécial qui mérite d'être étudié à part. Voilà pourquoi il en sera question seulement au mot GIGUE. *d* de la Danse du Grand-Bâle, d'après Massmann, et *e* de la Danse d'Holbein, d'après Schlotthauer, présentent la vielle sous son aspect le plus moderne, c'est-à-dire complétement transformée en violon. Cette transformation n'a rien qui doive nous étonner à l'époque dont il s'agit, puisque nous avons déjà rencontré, au XIVe siècle, des vielles à table échancrée en forme de guitare. Ces échancrures devenant de plus en plus profondes, le dessin du violon actuel ne tarda pas à être fixé. L'exemple pris de la Danse du Grand-Bâle date du milieu du XVe siècle, s'il n'est même plus récent par le fait d'une retouche de la peinture originale qui décorait le mur du cimetière des dominicains. Ici c'est le spectre qui racle du violon pour décider le ménétrier à suivre ses pas. Ce violon a quatre cordes comme nos violons actuels. On sait que dans les Danses bâloises le Musicien n'a pas d'instruments à cordes, et que la flûte et le hautbois, chalumeau ou *pommer*, lui en tiennent lieu. La Danse du Petit-Bâle, dont s'est inspiré l'artiste qui a travaillé pour le couvent des dominicains, diffère dans ce tableau de celle du Grand-Bâle en ce que le squelette ne s'y montre point jouant d'un instrument. C'est au son de l'aigre chanterelle d'un mauvais petit violon à trois cordes, faisant aux mains d'un fantôme échevelé l'office de rebec, que s'éveille en sursaut *la Princesse*, qu'Holbein nous représente couchée sur un lit somptueux au pied duquel se tiennent les deux funèbres messagers que la Mort lui envoie. Ce petit violon, assez légèrement dessiné par Holbein au XVIe siècle, ne motive aucune remarque intéressante. Il ne faut pas croire que le hasard seul ait présidé au choix des instruments représentés dans les sujets des rondes funèbres où l'individu qui personnifie la profession de musicien se rencontre face à face avec l'interrupteur maudit de tous les chants

(1) Dans l'édition de Mérian, cet instrument a tout une autre forme. C'est encore une viole dont on distingue parfaitement la structure. Elle a un manche divisé en plusieurs cases comme celui de la viole représentée en *c* du *Doten Dantz*; les côtés ne sont pas aussi échancrés que dans l'exemple tiré de la copie de Büchel, reproduite par Massmann. La forme du corps sonore, en général, diffère.



joyeux. Comme la flûte, le chalumeau et le hautbois, la vielle était l'un des instruments le plus en vogue parmi les jongleurs et les ménétriers pour amuser les convives et pour mettre en train les danseurs. A l'époque où ces héritiers un peu dégénérés des bardes du Nord et des rapsodes de l'antiquité fréquentaient les demeures seigneuriales, la vielle, jointe à la rote, à la harpe et à quelques autres instruments privilégiés, leur servait à former des concerts que leurs auditeurs trouvaient pleins de charme. Ils en faisaient principalement usage pour accompagner les chants d'amour, les chansons de gestes, les poëmes historiques ou légendaires. Nous avons de nombreuses preuves de cette coutume. Je me bornerai à rapporter les suivantes :

Après si levon li juglar;
Cascus se volc faire auzir,
Adonc auziras retentir
Cordas de manta tempradura.
Qui saup novella *violadura*,
Ni canzo, ni descort, ni lais,
Al plus que poc avan si trais.
L'un *viola* lais del cabrefoil,
Et l'autre cel de Tintagoil,
Lus cantet cels des fis aimanz,
Et l'autre cel que fes Jwanz
L'us menet arpa l'autre viula.
(Guiraud de Cabrera, *Roman de Flamenca.*)

Ly aulcuns chantent pastourelles;
Les autres dient en leur *vielles*
Chansons, rondeaux et estampies
Danses, notes et gaberies;
Lais d'amour chantent et balades.
(Jeannins Alart.)

Cel jugleor là ou ils veunt
Tuit leur *vieles* traites uns
Laiz et sonnez veunt *viellant.*
(Guillaume de Saint-Clair.)

Cel jugleor *viellent lais*
Et sons et notes et conduis.
(*Roman de la Violette,* XIII[e] siècle.)

Rois Anseis doit maintenant souper;
Mais il faisoit un Breton *vieler*
Le lai Goron comment il doit finer
Com faitement le convient definer.
(*Roman d'Anseis de Carthage.*)

Quand les tables ostees furent
Cil jongleour en pies s'esturent
S'ont vieles et harpes prises
Cançons et sons, vers et reprises
Et de gestes canté nous ont.
(Hugues de Méry, XIII[e] siècle.)

Quant un chanterre vient entre gent honorée
Et il a en droit soit sa *viele* atemprée
Ia tant n'aura mantel, ne coste des ramée
Que sa premiere lais ne soit bien escoutée.
(Huon de Villeneuve, XIII[e] siècle.)

Au XII[e] et au XIII[e] siècle, on chantait dans les rues, au son de la vielle, les exploits de Charlemagne :

De Karolo clari præclara prole Pipini,
Cujus apud populos venerabile nomen in omni
Ore satis claris et decantata per orbem
Gesta solent melitis aures sopire viellis.
(Egidius Parisiensis, *Carolinus.*)

Les épithètes données à cet instrument prouvent qu'il charmait et réjouissait à la fois. C'était par-dessus tout un instrument joyeux (1). Un poëte qui florissait sous Richard I[er], roi d'Angleterre, écrivait

(1) D'après Court de Gebelin, il était cela dans toute la force du terme, et c'est même ce qui autorise cet écrivain à chercher l'origine du mot *violon* dans une onomatopée qui, selon lui, serait l'expression naturelle et involontaire d'un vif sentiment de joie conforme à celui qu'inspirent les sons enchanteurs de l'instrument. On sera peut-être curieux de lire les détails dans lesquels il entre à ce sujet, détails qui doivent surtout intéresser les musiciens. Observons néanmoins que Nodier trouvait les raisonnements employés ici par Court de Gebelin plus ingénieux que solides, et je crois que beaucoup de personnes seront du même avis, quand elles auront pris connaissance du passage suivant : « Le mot » *violon* désigne un instrument à cordes qu'on fait raisonner avec » un archet. Mais quelle est l'origine de ce nom? Elle se perd » dans la nuit des temps pour tous les étymologistes ; car dire avec » eux qu'il vient de l'espagnol *biolone*, ce serait tout au plus sup» poser que cet instrument nous vient par l'Espagne, ce qui serait » peut-être difficile à prouver. Ce nom tient à ceux de quelques » autres instruments appelés *viole, basse de viole, violoncelle*, etc.

» Si jamais nom dut être formé par onomatopée, n'est-ce pas » celui d'un instrument de musique? Ils ont un son à eux, un son » déterminé et constant, un son propre à les distinguer de tout » autre. Ce son dut devenir leur nom dès l'origine, et, quoique na» turelle, on dut perdre à jamais cette origine de vue dès qu'on » eut perdu de vue les origines de la langue qu'on parlait et les » révolutions de la nation dont on faisait partie.

» Les instruments bruyants, tels que le tambour, le tympanon et

dans un ouvrage intitulé *De coloribus rhetoricis* : « Cymbala præclara, concors symphonia, dulcis fistula, » somniferæ cytharæ, *vitulæque jocosæ.* » Les Allemands, pour exprimer que quelqu'un nage dans la joie, disent en manière de proverbe : *Der himmel hängt ihm voller geigen.* Jusqu'au siècle dernier, cette qualité lui fut reconnue. Brossard, parlant du violon, dit : « Cet instrument a le son naturellement fort éclatant et » fort gai, ce qui le rend très propre pour animer les pas de la danse. » Le même auteur reconnaît aussi qu'un artiste habile pouvait à son gré le faire passer du plaisant au sévère, et en tirer des sons pleins de tendresse, de douceur et de mélancolie.

Un grand nombre de jongleurs, de ménestrels et même de trouvères, ont cultivé la vielle ; de là les noms et surnoms de *vielleurs* donnés à quelques poëtes musiciens. Parmi les plus célèbres on cite Jonglet (1) et Colin Muset (2). C'est un joueur de vielle qui figure dans le récit du miracle poétiquement narré au XIIIe siècle, par Gautier de Coincy, sous ce titre : *Du cierge que Notre Dame Rochemadour envoi sur la vielle au ménestrel qui vieloit et chantoit devant s'ymage* (3). Le ménestrel dont parle la légende se nommait Pierre de Sygelart ou Sygalard ; il ne passait jamais devant une image de la Vierge sans y faire une prière et sans chanter.

Quant s'oroison a dite et faite,
Sa vielle a dou fuere (de l'étui) traite ;
L'arçon as cordes fait sentir
Et la vielle à retentir ;
Fait si qu'entour sanz nul délai,
S'asanblent tout et clers et lai (4).

La vignette placée en tête du miracle représente ce dévotieux personnage tenant sa vielle de la main gauche, et poussant l'archet de la main droite. (Ms. n° 20 de la Bibliothèque nationale.)

» la tymbale portent des noms parfaitement imitatifs. En les nom» mant, on peint le coup qui les fait retentir. Dans les instruments » à cordes, on avait à peindre des sons d'une tout autre espèce, » des sons aigus et sifflants, grêles en quelque sorte ; on eut donc » recours, pour les peindre, à la voyelle *i*, dont le son grêle, aigu » et sifflant, se met si bien à l'unisson de ces instruments, et qui, » associée au son *o*, sert également à peindre cette joie et cette » gaieté qu'accompagne et qu'inspire dans les fêtes le son des instru» ments. On dit *viole, violon*, par le même sentiment qu'on di» sait *ioh! ioh!* et qu'on fit en *iol* et en *jol* les mots celtes, teutons, » basques qui peignent la joie et le plaisir. C'est de ce mot que » les Latins firent également celui de *fides*, qui désigna les instru» ments à cordes, et qui forma le diminutif *fidicula*, petit instru» ment à cordes ; tandis qu'en le prononçant en V, ils en firent : » 1° Vitula, la déesse de la joie ; 2° en latin barbare, cet instrument dont nous avons altéré le nom en celui de *vielle.*

» Ils en firent encore *vitulari*, se réjouir, folâtrer ; *vitellianæ*, » tablettes sur lesquelles on écrivait des choses gaies. » Au sujet de l'expression *vitulari*, il est bon de remarquer que, dans le moyen âge, elle signifiait, au propre, *cum vitula cantare.* « Vitula quod» dam instrumentum musicum unde *vitulari cum vitula can*» *tare.* » (Ugut. et Joan. de Janua.)

(1) « Jonglet fut un ménestrier appris, fort renommé et estimé... comme principal en ce mestier près le dit empereur Conrad. »

Un sien vielor qu'il a
Qu'on apelle acort Jonglet,
Fit appeler par un varlet.
Il est sage et grant apris,
Et s'avoit oi et apris
Mainte chanson et maint biau conte.
(Fauchet, *Ant.*, p. 577.)

(2) Colin Muset, dont j'ai déjà parlé au chapitre qui traite du ménestrel de la Danse des Morts, florissait dans le XIIIe siècle. Le vieux Fauchet dit qu'il « alloit par les cours des princes. Sa vielle » n'étoit pas pareille à celle dont jouent communément les aveu» gles du iourd'huy, car il dit :

« J'allay à li el praelet,
» Ce sont la veille et l'archet,
» Si li ai chanté le muset. »

» La figure d'un jongleur, tenant cette vielle ou violle, se voit en » bosse au costé destre du portail de l'église de S.-Julian des Me» nestrier, assis à Paris, en la rue Saint-Martin, représentant un » instrument communément appelé *rebec.* » (Fauchet, *ibid.*)

L'un des cinq compagnons de la façade de la maison des Ménétriers de la rue du Tambour, à Reims, était aussi un *vielleur.* On l'avait représenté jouant d'un instrument monté de trois cordes et d'une forme ovale et allongée, comme celle de la plupart des vielles du XIIIe siècle. Ce personnage était le seul qui eût la tête ornée d'un chapel de roses, comme si le sculpteur se fût proposé par là de le distinguer de ses compagnons.

(3) Dans les *Miracles de la Vierge*, liv. II, p. 14, manuscrit n° 20 de la Bibliothèque nationale, fonds de l'Église de Paris.

(4) Dans un fabliau qui paraît offrir une autre version de la même légende, le musicien, objet de l'attention de la Vierge, est un harpeur :

Cil (harpur) Nostre Dame must ama,
Sovent en harpaunt la loa ;
Checun jor sun lay fesait,
En harpant la saluait ;
. . . .
De le forel ad sa harpe saké,
Et son plectrun ad empoyné,
Se cordes a ben atemprez
Si ke ben se sunt acordez.
A cient pas wus muntreray ;
Le harpur a commence la *lay*,
De icele sainte pucele, etc.
(Fabliau *Del harpur à Roucestre*, édit. du Roman *de Witasse le Moine*, par Michel.)

Les musiciens qui cultivaient spécialement la vielle étaient appelés *jongleurs de vielle*, *ménestriers de vielle* aussi bien que *vielleurs*. Ceux qui se rendaient dans les bals pour faire danser semblent s'être principalement servis de la vielle à deux ou trois cordes dont on distingua originairement une espèce particulièrement sous le nom de :

RUBÈBE. — REBEC. — *Rubebbe*, *rubelle*, *rebelle*, *reberbe*, *rebesbe*, *ribible*, *rebèbe*, *rabel*. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, Jérôme de Moravie entend par *rubèbe* un instrument d'une nature plus grave que la vielle, et n'ayant que deux cordes. Aymeric de Peyrac donne, au contraire, le nom de *rebec* à une espèce de vielle qui rendait des sons aigus imitant la voix de femme :

Quidam *Rebecam* arcuabant,
Quasi muliebrem vocem confingentes (1).

La différence de ces témoignages ferait supposer que le rebec et la rubèbe, dans le siècle où vivaient les deux écrivains précités, c'est-à-dire dans le XIIIe, n'étaient peut-être pas des instruments tout à fait identiques, mais deux variétés de l'espèce. Gerson établit aussi que le rebec était plus petit que la vielle (2). Cependant il ne paraît pas que cet auteur, et en général les écrivains du moyen âge, aient pris dans un sens différent la rubèbe ou le rebec, qu'ils se bornent dans certains passages à distinguer d'avec la vielle (3).

Harpes bien sonnans et *rebebes*.
(*Roman de la Rose*, XIIIe siècle.)

Guiterne, *rebebe* ensement
Harpe, psalterion, douçaine
N'ont plus amoureux sentement
Vielle, fleuthe traversaine.
(Eustache Deschamps, XIVe siècle.)

Car je vis là tout en un cerne
Viole, *rubèbe*, guiterne.
(Guillaume de Machault, *Li temps pastour*, XIVe siècle.)

Orgues *vielles* micamon,
Rubebes et psalterion.
(Le même, *Prise d'Alexandrie*.)

Où estes-vous les tabourins,
Les doulcines et les *rebecz*.
(Coquillart, *Monol. du Puys*.)

A tel menestrier tel *rebec* ;
Tenant toujours le verre au bec.
(*Les Satires chrétiennes*.)

Car en dançant, tant me lassa
Que ma muse à bruiant cassa
Et mes nacaires pourfendi ;
Onques puis corde me tendi
Sur tabourin, ne sur *rebelle*.
(Jehan Molinet, XVe siècle.)

Elle en mourut la noble Badebec.
. . . .
Car elle avoit visage de *rebec*.
(Rabelais, XVIe siècle.)

O Muse, je t'invoque ; emmielle-moi le bec
Et bande de tes mains les nerfs de mon *rebec*.
(Regnier, Xe *satire*, XVIIe siècle.)

Bref, vos parolles non pareilles
Resonant doux à nos oreilles
Comme les cordes d'un *rebec*.
(Le même.)

On croit que la rebèbe ou rubec avait une forme particulière ; on cite des monuments du XIIIe siècle où cet instrument est trapézoïde, d'autres, des XIVe et XVe siècles, où elle est oblongue et rectangulaire, en manière de battoir échancré par les quatre angles. Le nombre des cordes n'était pas toujours de deux, suivant les prescriptions de Jérôme de Moravie. L'instrument en eut plus souvent trois accordées en quinte. Il est certain, comme je l'ai dit plus haut, qu'on faisait principalement usage de la rubèbe pour faire danser. Les citations suivantes en fournissent la preuve : « Un nommé Isembart jouoit d'une rubèbe, » et, en jouant, un nommé Le Bastard se printà danser. » (*Litt. rem.*, an. 1391.) « Roussel et Gaygnat prirent à jouer, l'un d'une flûte, l'autre d'une rubèbe, et ainsi que les aulcuns dansoient. » (*Ibid.*, an. 1395.) « Avec lesquels compagnons estoit un nommé François Gontaud, qui sonnoit d'une rubèbe et alèrent

(1) Voy. précédemment, chap. Ve, p. 177.

(2) Voy. *Tractatus de canticis*, et ap. Mart. Gerbert, *De cantu et mus. sacr.*, t. II, p. 154 et suiv.

(3) Cette distinction est faite par Gerson, lorsqu'il explique les paroles du psaume *Laudate eum in chordis et organo*.

» danser. » (*Ibid.*, an. 1456.) Telle était d'ailleurs la principale destination des vielles en général ; seulement la rubèbe paraît avoir plus particulièrement joué son rôle dans les fêtes bourgeoises, populaires et champêtres, et dans les mains des ménétriers de second ordre, au service du premier venu. Tous les instruments à archet à deux et à trois cordes ont été dans ce cas ; en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie, en Italie, en Espagne, et jusque chez les Orientaux, ils ont toujours défrayé les concerts du peuple. Ce sont des musiciens ambulants qui se chargent d'en amuser la foule dans les rues, dans les carrefours ou sur les places publiques. On n'a pas oublié que le *Crwth trithant*, qui est l'origine présumée du rebec, était exclusivement réservé aux bardes du second ordre ou ménestrels du pays de Galles. Eh bien, ce crout à trois cordes est précisément celui que l'on retrouve dans sa simplicité originelle en Bretagne, joué par les *barz* de village qui passent pour les descendants directs des anciens ménestrels ou bardes gallois et bretons, comme nous l'apprend M. Hersart de la Villemarqué. « Ces barz, dit-il, à l'exemple de leurs » ancêtres, célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire ; ils dispensent avec impartialité à tous le » blâme et la louange, et, pour relever le mérite de leurs chants, ils s'accompagnent des sons très peu » harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes nommé *rebek*, que l'on touche avec un archet, » et qui n'est autre que la *hrouz*, ou rote des bardes gallois et bretons du VIe siècle (1). » En d'autres pays de la Grande-Bretagne, on faisait aussi usage du rebec. Brantôme parle avec dédain de ceux qui venaient d'Écosse. Milton témoigne de la faveur accordée au rebec comme instrument servant pour accompagner les danses ; il vante le son joyeux de cet instrument : « *And the jocund rebeks sound.* » En France, la vogue du rebec durant le moyen âge égala celle de la vielle à roue, du monocorde à archet, de la flûte, du chalumeau, de la cornemuse, du tambourin et du tambour. On l'employait dans les noces, les bals, les festins ; dans les mascarades, les cortéges, les sérénades, et en général dans tous les divertissements du peuple et de la bourgeoisie. Comme les fiancés, d'ordinaire, se rendaient à l'église à pied, suivis de leurs parents et de leurs amis, il était d'usage que le cortége fût précédé d'un ou de plusieurs ménétriers jouant de la vielle ou du rebec, de la cornemuse, de la flûte, du hautbois, du tambourin. La même coutume existait en Allemagne, où nous retrouvons la vielle à trois cordes au nombre des instruments communément désignés sous le nom générique de *Geige*.

En Espagne, les habitants des campagnes s'égayent au son du *rabbel* (2) ou *arrabel*, violon commun que l'on croit être le même que le rebec, et qui se nomme en portugais *rabeca*. Les paysans russes de l'intérieur des terres emploient aussi un violon rustique fort ancien dans leurs contrées ; il est en forme de mandoline, il a trois cordes et se nomme *gouddok*. Les habitants de la haute Lusace en possèdent un du même genre dont ils se servent dans les fêtes et les cérémonies nationales. Quant aux Orientaux, ils ont plusieurs instruments à deux et à trois cordes joués avec un archet, au nombre desquels est le *rebab* ou *rewawe*, fort connu des musiciens ambulants et des bateleurs. L'emploi vulgaire des vielles à deux et à trois cordes, qui a été général, comme le prouve ce qui précède, a fait regarder celle que l'on nommait en France *rubèbe* ou *rebec* comme une sorte de violon rustique, voire de mauvais violon. Cette opinion est venue de ce que le violon à trois cordes appelé *rebec* fut, à une époque récente, exclusivement attribué aux apprentis ménétriers, aux musiciens de guinguette, de foire et de village, à qui des ordonnances de police, rendues dans le XVIIe siècle, avaient interdit l'usage des basses, dessus et autres parties de violons dont les maîtres de la corporation avaient seuls le droit de se servir pour former des concerts et faire danser le public (3). C'est pourquoi Roquefort et quelques autres l'ont pris pour un violon champêtre, bien qu'il n'eût pas seulement ce caractère, puisqu'on l'employait encore ailleurs que dans les campagnes (4).

---

(1) Ménage dérive du *rabel* des Espagnols, dérivé lui-même de l'arabe, le mot français *rebec* que d'autres font venir du celtique *reber*.

(2) Quelques uns croient que cet instrument tire son origine de la rubèbe et n'en est qu'une imitation.

(3) Un avis du procureur du roi, rendu le 29 août 1643, confirmé par une sentence du prévôt, le 2 mars 1644, et par arrêt du parlement, du 11 juillet 1648, faisait encore une fois défense sous des peines précédemment prononcées, à tous ménétriers non reçus maîtres « *d'entreprendre à l'avenir sur l'exercice des joueurs » d'instruments de musique* et de jouer d'autres violons que du » *rebec.* »

(4) « RUBÈBE... REBEC, sorte de violon bâtard, de violon champêtre. » (Roquefort, *De l'état de la poés. franç.*, p. 108.)

Dans un passage de Rabelais que l'on a souvent cité, ce n'est pas au rebec, mais à la cornemuse, que l'auteur applique l'épithète de rustique : « Plus me plaist, dit-il, le son de la rusticque cornemuse queles fre» donnements de luts, rebecs et violons anticques. » Cela donne à entendre que le rebec n'avait pas encore cessé d'être estimé, malgré le rôle tout populaire qu'il remplissait en de certaines occasions. Peu à peu le nom de rebec fut généralement appliqué à toute vielle ou viole propre à faire danser. C'est dans ce sens que l'emploient un assez grand nombre d'écrivains appartenant à une période récente, notamment les auteurs modernes, quand ils font du rebec l'instrument privilégié des musiciens du moyen âge dont ils parlent dans leurs écrits. Plusieurs d'entre eux, en citant la Danse Macabre, ne manquent pas de répéter que c'est une ronde où la Mort fait danser les humains au son du rebec, quoique le spectre du bal funèbre, comme nous le savons à présent fort bien, emploie toutes sortes d'instruments pour cet usage, et non pas seulement du rebec. Il est certain que celui-ci, dès la fin du XVIe siècle, se confondait avec l'instrument de la famille de violes qui faisait le dessus, et qui se nommait aussi violon, en allemand *Discant Geige* et en italien *rebecchino*. C'est le dessus de viole converti en violon qui devint le chef de famille du violon moderne. Nous savons que Brossart le disait très propre à régler les pas de la danse. Telle était aussi l'opinion de Mersenne (1). Il continua donc dans les fêtes le rôle du rebec avec lequel on l'identifiait, bien qu'il eût quatre cordes et que le rebec dans le modèle le plus usité n'en eût que trois. Cependant, à l'époque de la transformation des dessus de viole en violons, il existait encore un instrument à archet d'une très petite dimension monté de trois cordes, lequel, par sa forme, me paraît dérivé d'une espèce de vielle à archet différente du *rebec*, et dont je parlerai tout à l'heure. Cet instrument est celui qu'employaient les maîtres de danse. Comme il était d'un petit volume et très portatif, en sorte qu'il pouvait facilement tenir dans la poche d'un habit, on lui avait donné le nom de *poche* ou *pochette*.

Le violon continua d'être en usage, ainsi que la vielle, pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ; mais ils formaient deux familles d'instruments différentes. Dès le XVe siècle, on remarque sur le manche de la viole des touches fixant les divisions des cordes, comme dans le luth et la guitare ; ces touches étaient au nombre de sept ; il n'y en avait point à celui du violon proprement dit ; la viole était généralement garnie de cinq à six cordes (2) ; le violon n'en avait que quatre. Enfin ces deux instruments différaient essentiellement

(1) « Ses sons (les sons du violon) ont plus d'effet sur l'esprit » des auditeurs que ceux du luth ou des autres instruments à » cordes, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage à » raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons » aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 violons du Roy advouent » qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant : » de là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour » faire danser comme l'on expérimente dans les balets et partout » ailleurs. » (Mersenne, *Harm. univ.*, liv. IVe, *Des instr. à chordes.*)

(2) Dans la plupart de ses variétés, car la famille de cet instrument était très nombreuse. Elle comprenait entre autres la *viola alta* ou *viola da braccio*, nommée aussi *violetta*, la *viola bastarda* (*Bastar geige*), la *viola d'amore*, la *viola bardone* ou *baryton*, la *viola da gamba*, en allemand *Kniegeige*, en français *basse de viole*, la *viola da spalla*, etc. Le *violone*, la *lyra* et le *lirone* étaient, comme la *viola da gamba*, des instruments graves du système des violes. Le premier avait sept cordes, le second douze et quelquefois quinze. La *viola bardone* en avait un nombre considérable, les unes de boyau, les autres de métal. La lyre était très usitée en Italie, et les Français en faisaient pareillement usage. Le manche et la touche de la lyre étaient beaucoup plus larges que ceux des violes ordinaires. D'après Mersenne, le son de cet instrument était languissant et propre à exciter la dévotion. Il y avait encore une autre lyre de la même espèce que la précédente, mais plus petite et que les Italiens nommaient *lyra da braccio*. Enfin, ils connaissaient encore d'autres variétés ou modèles de violes appelés de la même façon. Le mot *lira*, en Italie, paraît avoir eu un sens assez étendu ; il correspondait au *Leier* des Allemands, d'où le verbe *lirare*, employé dans la même acception que *leiern*, synonyme de *geigen*, en français *vieller*. On désignait la vielle à roue des Allemands sous le nom de *lira tedesca*, *rustica* ou *pagana*, pour la distinguer de la *lyra* des Italiens et de la lyre des Français, sorte de viole ou vielle à archet. Les Allemands appellent aussi l'instrument à cordes et à roue, lyre (*Leier*) et principalement *Bauerleier*. Les différentes acceptions modernes du mot *lyre* ont engendré l'équivoque la plus plaisante en donnant lieu de confondre la lyre antique, la lyre d'Orphée et d'Apollon, avec les instruments à archet de la nature des violes. Cette confusion a produit une foule d'images très singulières dans les XVIIe et XVIIIe siècles. La plupart des auteurs qui ont écrit pendant cette période ne peuvent concevoir la lyre des anciens sous une autre forme que celle de la viole employée de leur temps. Plusieurs divinités mythologiques et d'autres types allégoriques sont figurés, sur des monuments et dans un assez grand nombre de tableaux de maîtres, jouant du violon, de la viole, de la basse de viole, et tenant l'archet moderne au lieu du plectrum antique. Cet anachronisme se reproduisait aussi sans cesse dans les jeux et les divertissements de la scène, où l'on sait que les sujets mythologiques furent très en vogue dès la naissance de l'opéra.

sous le rapport des proportions du corps sonore, et par conséquent de la qualité des sons, plus brillants et plus énergiques dans le violon, plus doux et plus étouffés dans la viole.

Ce qui confirme le caractère de popularité et d'universalité attaché à l'emploi du rebec et du violon, ainsi que la vogue dont ces instruments jouissaient parmi les ménétriers de profession, ce sont les nombreuses expressions proverbiales auxquelles ils ont donné lieu. Plusieurs d'entre elles, appliquées d'abord à la vielle à archet, passèrent ensuite au violon et quelques unes à la vielle (à roue). Le nom de viole n'en a produit qu'un très petit nombre, d'ailleurs peu usitées (1). On se plaît à citer les vers suivants du facétieux Rabelais :

> Elle en mourut la noble Badebec
> Du mal d'enfant; que tant me semblait nice :
> Car elle avait *visage de rebec*,
> Corps d'Espaignol et ventre de Souîce.

L'expression *visage de rebec* fait allusion aux têtes sculptées à l'extrémité du manche du rebec. Longtemps il fut de mode de mettre des figures semblables à un grand nombre d'instruments (2), mais principalement aux instruments à cordes dont le manche, au lieu d'être courbé en arrière comme celui des luths, était recourbé en dedans (3). Du reste, ces figures n'étaient pas toujours ridicules et grotesques, elles représentaient souvent de jolies têtes de femmes qui semblaient avoir pour but de rappeler les sirènes. Toutefois l'expression *visage de rebec* se prend en mauvaise part; *sec comme rebec* n'a pas un sens plus favorable. Dans une pièce comique intitulée *La comédie des proverbes*, par Adrien de Montluc, prince de Chabanais, une femme, faisant l'analyse des défauts d'un homme qui lui déplaît, dit en parlant de celui qu'on pardonne le moins : la pauvreté : « Pour la bourse, il ne l'a pas trop bien ferrée; de ce côté-là *il est* » *sec comme rebec* et plus plat qu'une punaise. » On peut croire que la phrase suivante, extraite des *Satires chrétiennes*, avait aussi un sens proverbial :

> A tel menestrier tel rebec,
> Tenant tousiours le *verre au bec*.

L'auteur des *Contes d'Eutrapel*, Noël du Faïl, emploie cette façon de parler : *Il est bon joueur de rebec*, pour dire *c'est un homme habile*, *entendu*, etc. C'est *un plaisant violon*, ou simplement *un violon*, est au contraire un terme de mépris. Les RR. PP. qui ont travaillé au dictionnaire de Trévoux l'expliquent en ces termes : « Traiter un homme de violon, c'est comme si on le mettait au rang de » ces ménétriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon et augmenter la joie des ivrognes (4). » Ces paroles sont bien dures, bien injurieuses pour les pauvres ménétriers; et le proverbe : *Il est comme les violons* (5), *qui n'ont pas de pire maison que la leur*, ne l'est guère moins. On dit encore au propre,

---

(1) Tel est celui-ci : *Le parlement n'a presque jamais dansé sans Viole*. La famille de Viole était ancienne dans le parlement de Paris et l'on a compté jusqu'à dix ou douze conseillers de cette famille en divers temps. De là le proverbe par allusion au nom de l'instrument de musique *viole*.

(2) Cette mode a régné pendant tout le moyen âge et s'est continuée bien au delà. Dès le IXe siècle, on voit sur un grand nombre de monuments des harpes, des violes, des gigues, des cistres, des pandores, des guitares et des instruments à vent comme le chorus et la cornemuse, avec des têtes humaines ou des têtes d'animaux sculptées, le plus souvent des têtes de lion et de singe.

(3) Cet usage a été peu à peu abandonné. Les exemples en deviennent de plus en plus rares au XVIIIe siècle. De nos jours, quelques instruments à vent, tels que le serpent, le buccin et le basson russe sont à peu près les seuls instruments de musique auxquels on se soit plu quelquefois à donner une forme contournée et bizarre, et pour ornement un pavillon en forme de gueule de serpent.

(4) « C'est une expression populaire. *Apollon vient rarement* » *en France depuis que l'insolence du burlesque fait qu'on l'y* » *traite de violon* Sar. M. Godeau, étant en colère contre Colletet, » l'insultait par ce terme outrageux :

> » Colletet, je vous trouve un plaisant *violon*.

» Colletet lui répondit :

> » Nous sommes tous égaux, étant fils d'Apollon. »
> (*Dict. de Trévoux*.)

(5) Avant qu'on eût adopté le mot *violoniste*, on appelait *violon* le musicien qui jouait de cet instrument : *Les vingt-quatre violons du roi*. On employait aussi ce mot d'après la signification de l'ancien terme *vielleur*, c'est-à-dire, comme synonyme de compagnons, de ménétriers : *Allez-nous chercher* les violons *pour danser*.

donner les violons, pour dire payer les violons d'un bal, donner une sérénade, et au figuré, *se donner les violons*, pour dire être content de soi, se vanter. *Les autres ont dansé, et il a payé les violons*, signifie qu'on a payé les frais d'une chose dont tous les autres ont eu le profit. Comme exemple de cette acception figurée, le R. P. Joubert, de la compagnie de Jésus, eut la hardiesse de donner la phrase suivante dans son *Dictionnaire français-latin*, bien qu'il eût dédié son ouvrage à une Altesse Royale, au prince des Asturies :

« Les grands font les folles entreprises ou les fautes, et le peuple paye les violons (*Delirant reges,* » *Archivi plectuntur*). »

Je me bornerai à ces citations qui suffisent pour justifier l'assertion que j'avais émise.

Le violon et le rebec ayant été rabaissés en prose, ont perdu tous leurs droits en poésie. Ils sont très, rarement employés comme objet de comparaison dans les ouvrages sérieux, et la muse satirique est la seule qui les tolère. *Rebec* d'ailleurs embarrassait un peu pour la rime ; celle qu'on est naturellement enclin à lui donner est *bec*. Rabelais, Regnier et l'auteur des *Satires chrétiennes* n'en ont pas employé d'autres ; or cette rime-là, que je sache, n'est pas tout à fait du style sublime.

Les Danses des Morts que j'ai eues sous les yeux ne contiennent point le rebec sous sa forme la plus ancienne. L'instrument du gothique *Doten Dantz*, que l'on trouvera planche IX, figure 71, et qui n'a que trois cordes, me semble appartenir à la famille des guitares (voy. chap. XVII). Quant à celui du ménétrier de la Danse du Grand-Bâle (pl. V, fig. 29), et à l'instrument donné par Holbein à l'un des squelettes chargés d'éveiller la princesse, instrument dont je me suis déjà occupé en traitant des vielles, on peut les appeler *violons* ou *rebecs*, comme étant calqués l'un et l'autre sur le type le plus moderne du dessus de viole ou viole discant, auquel le *rebec* et le violon ont été assimilés. J'ai déjà dit plus haut, en note, que l'édition de Mérian de la Danse du Grand-Bâle laissait à l'instrument du ménétrier son ancien caractère de viole. Un dessin de la Danse Macabre, du manuscrit n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale, représente un instrument à archet de petite dimension (voy. pl. IV, fig. 25 *a*), que l'on est tenté de prendre pour une espèce particulière de vielle à trois cordes appelée autrefois du nom de :

GIGUE, *gighe, guige, gige, gygue, gingue.* — Il est bien peu de passages relatifs aux anciens instruments dans les écrits des vieux poëtes où la gigue ne soit pas mentionnée en même temps que la vielle, la harpe et la rote.

On en jugera par les exemples que voici :

Toz les deduiz li font oir
Par com puet home resjoir
Gigues, et harpes et vièles.
(*Dolopathos*, XIIIe siècle.)

Gigue, ne harpe, ne vièle
Ne vaucissent une cenele.
(*Lais de l'Oiselet.*)

Cel prince nous ont fait la figue
En harpe, en vièle et en *gigue*.
(Guyot, *Bible*, ms., XIIe siècle.)

Estives, harpes et sautiers,
Vièles, *gygues* et rotes
Qui chantoient diverses notes.
(*Roman de la Poire.*)

Psalteres, harpes et vièles,
Giges, et chifonies beles.
(Cité par du Cange, v° VITULA.)

Rote, harpe, vielle et *gigue* et ciphonie.
(*Roman d'Alexandre*, XIIIe siècle.)

Madame Musique as clochetes
Et li clerc plain de chanconetes
Portoient *gigues* et vièles
Salterions et fleuteles.
(*La bataille des sept arts*, XIIIe siècle.)

Je sui juglères de vièle
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie
De la *gigue* et de l'harmonie.
(*Les deux bordeors ribaus*, XIIIe siècle.)

Sez-tu rien de citole,
De vièle, ne de *gigue*
Tu ne sez vaillant une figue.
(*Ibid.*)

L'us mena *giga*, l'autre rota.
(Raynouard, *Lexic.*, *rom.* I.)

Mais quel était cet instrument appelé *gigue?* Un instrument à cordes ou un instrument à vent? Les au-

teurs sont divisés d'opinions à cet égard. Roquefort, dans son Glossaire de la langue romane, donne les définitions suivantes : « GIGUE, *gige*, sorte d'instrument de musique à vent. — *Gige*, espèce de danse. — » *Gige*, la cuisse. — *Gigueour*, *gigueur*, joueur de l'instrument appelé gigue ou gige. — *Giguer*, courir, » sauter. — *Gigue*, fille gaie, vive, égrillarde, etc. » Dans un supplément au même glossaire, il répète que la gigue était un instrument à vent, et il ajoute que Dante en fait mention dans sa *Divine comédie* (1). Cette dernière assertion est exacte ; seulement Roquefort n'avait point lu le passage dont il parle, autrement il aurait vu qu'il s'était trompé sur la nature de l'instrument cité par l'auteur italien. Le dictionnaire de la Crusca, mieux renseigné à cet égard, reconnaît, d'après Dante, que la *giga* était un instrument à cordes. Bottée de Toulmon n'a formé aucune conjecture, préférant rester dans le doute ; aussi se borne-t-il à dire : « Quant à la *gigue*, l'enmerache, le micamon et la trépie, j'avoue qu'ils me sont tout à fait inconnus. » Le savant et célèbre Kiesewetter, en rendant compte dans une revue musicale très estimée, nommée la *Cœcilia* (1), des travaux de Bottée de Toulmon sur les éléments de l'art instrumental du moyen âge, a reconnu, avec sa sagacité habituelle, que la gigue tirait son nom du mot allemand *Geige*, expression générique sous la laquelle on comprit d'abord les instruments à cordes de la famille des violes, et plus tard ceux de l'espèce des violons. J'ajouterai que si cet instrument conserva cette dénomination en divers pays, c'est que probablement il tirait son origine d'un modèle de vielle principalement en usage chez les Allemands, comme le donnerait à entendre une citation du trouvère Adenès, auteur du roman de *Cléomades* (3). Tout ce qu'on peut dire de plus précis à cet égard, c'est qu'un grand nombre de monuments prouvent qu'il a existé en France et en Allemagne un instrument à archet de petite dimension, monté de trois cordes et d'une forme qui semble donner lieu de supposer qu'on le distinguait de la rubèbe ou rebec et des violes, surtout à partir de l'époque où celles-ci s'écartèrent de plus en plus du type de l'ancienne *lyra*, tel que nous le fait connaître le manuscrit de Saint-Blaise. Cette forme, comme nous savons, avait beaucoup de rapport avec celle de la mandoline moderne. Le corps de l'instrument était bombé et sans échancrure sur les côtés. Il se prolongeait en diminuant insensiblement jusqu'à la partie supérieure où les cordes étaient fixées. Cette partie se détachait de l'extrémité du cône et se renversait tout droit en arrière, ou bien elle décrivait une courbe gracieuse en revenant sur elle-même. D'après cette disposition, le manche n'était que le prolongement du corps principal comme dans l'ancienne *lyra* et dans la plupart des vielles du XIe siècle. Ce fut là principalement ce qui introduisit une différence d'aspect entre la gigue et la vielle à une époque où celle-ci avait un manche dégagé et indépendant. Mais ce trait ne fut pas le seul qui différenciât les deux instruments, et il est à présumer que les proportions du corps sonore, l'accord et le diapason offraient des dissemblances qui, à un autre point de vue, empêchaient de les confondre. Une gigue est figurée dans les peintures qui décorent la chapelle de la Vierge dans la cathédrale du Mans, édifice du XIVe siècle (pl. XVII, fig. 149). J'en ai découvert un autre exemple dans la Danse des Morts du beau manuscrit, n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est un des squelettes de l'orchestre funèbre qui joue ici de cet instrument dont la forme est gracieuse et élégante. La table en est légèrement échancrée en cœur à sa base ; elle est percée près du chevalet de plusieurs trous qui forment un dessin à peu près semblable à la rose de la guitare. Le manche, dont le bout est renversé, se confond avec le corps de l'in-

---

(1) E come giga e harpa in tempra tesa
Di molte corde fan dolce tintino.
(*Paradiso*, cant. XIV.)

(2) *Caecilia, eine Zeitschrift für die musik Welt.* (Mainz, B. Schott, t. XXII, 1843, p. 187 et suiv.).

(3) Et si avoit bon leuteurs
Flaûteurs de Behaigne,
Et de *gigueours* d'Allemaigne,
Et flaûteurs à deux dois.
(*Roman des Cléomades*, XIIIe siècle.)

Bien que Guillaume de Machault fasse mention de la flûte de Bohême (flaûte de Behaigne), comme d'une espèce de flûte originaire de ce pays, on ne peut arguer de cette citation que l'expression *gigueours d'Allemaigne*, doive s'entendre exactement de la même manière, et de telle sorte que le nom de pays soit une preuve décisive de l'origine de l'instrument. Ce nom peut aussi bien caractériser la nationalité des individus qui jouaient ici de la gigue. En effet, dans le passage suivant :

I for there were *rotys* of Almayne,
And eke of Arragon and Spayne....

l'expression *rotys of Almayne* prouve qu'on faisait usage d'une espèce particulière de rote en Allemagne, et n'implique nullement, ce qui serait d'ailleurs erroné, que la rote fût originaire de ce pays.



strument. Malheureusement, par une de ces inadvertances si communes aux peintres et aux sculpteurs, l'artiste a oublié de figurer les cordes. Il est vrai que le squelette ne se déconcerte pas pour si peu : il promène bravement son archet sur le bois de la table, persuadé qu'il fait de la musique et que les humains l'entendent (voy. pl. IV, fig. 25 *a*). Que la forme particulière de vielle que nous remarquons dans ce dessin ait été effectivement celle de la gigue ou bien qu'elle ait appartenu à un instrument désigné par un autre nom, toujours est-il qu'elle a beaucoup de rapport, non seulement avec la figure des peintures murales de la cathédrale du Mans et l'ancienne *lyra* du manuscrit de Saint-Blaise, mais aussi avec un modèle de *Geige* donné au XVIe siècle par Luscinius et Agricola, le premier dans sa *Musurgia*, le second dans l'ouvrage intitulé *Musica instrumentalis*. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le dessin donné planche IV, figure 25 *a*, avec ceux que l'on trouvera planche XVII, figure 142, et planche XVIII, figure 150. Le nom de *Geige* s'est toujours employé génériquement en Allemagne dans le sens d'instrument à cordes et à archet, et Luscinius, qui donne à l'instrument dont je parle le nom de *Geige*, appelle aussi du même nom, mais avec l'épithète de *gross Geige*, un autre instrument d'une forme tout à fait différente. C'est une viole à neuf cordes avec un manche court et large, de profondes et hautes échancrures sur les côtés et un cheviller ployé en arrière comme celui du luth. Ainsi que j'en ai déjà fait la remarque, le verbe *Geigen* exprimait l'action de jouer des instruments à cordes et à archet. Autrefois on écrivait *gige* et *gigen*.

Ir gige und ir rotte.
(Gottfried von Strasburg, *Tristan*.)

Ern ist gige noch diu rotte.
(Wolfran von Eschenbach, *Parcival*.)

Liren und gigen.
(Gottfried von Strassburg.)

Ces mots, qui sous cette forme antique se sont conservés dans quelques patois allemands, ne laissent pas de ressembler beaucoup à notre vieux mot français *gigue*, que nous avons écrit aussi *gige*. Ainsi les Allemands ont dit *geigen*, comme nous avons dit *vieller*, pour jouer de la vielle à archet ou de tout autre instrument à cordes; et le mot *geige*, employé absolument, a exprimé tour à tour dans leur langue, aussi bien que *vitula* dans les idiomes de la basse latinité et *vielle* dans notre vieux français, des variétés d'instruments à cordes et à archet, comme la lyre à archet, la rote et la vielle, le rebec, le violon et les autres violes d'où dérivent le violoncelle et la contre-basse. Peut-être, à l'époque où vivaient les deux poëtes allemands cités plus haut, appliquait-on plus particulièrement ce nom à des vielles d'une petite dimension, à celles par exemple qui jouaient un rôle analogue au rebec, et servaient principalement pour faire danser. On n'en serait que plus fondé à les rapprocher de la gigue, qui paraît avoir eu généralement cette destination en France et en Angleterre, aussi bien que la rubèbe ou rebec, d'où vraisemblablement le nom de *gigue* donné à une danse très usitée parmi nous jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et très connue aussi des Anglais qui la pratiquent encore. Elle s'exécute sur un air d'un rhythme inégal et sautillant, probablement du caractère de ceux que l'on jouait pour faire danser sur la gigue. Si l'on cherchait bien, peut-être trouverait-on la preuve que l'emploi de celle-ci n'a pas été sans influence sur la création de certaines locutions populaires comme *giguer*, courir, sauter, gambader; *gigue*, fille gaie, alerte et un peu égrillarde; *ginguet*, petit vin vert assez semblable à celui que le proverbe déclare être *bon à faire danser les chèvres*. Toutes ces conjectures se fortifient encore de cette circonstance, que ce sont précisément les *maîtres à danser* qui ont conservé l'usage et en quelque sorte la tradition de l'espèce de vielle dont on parle ici. Or les maîtres à danser, faisant partie des corporations ménétrières, durent se servir pendant longtemps des instruments du métier. Celui dont ils ont fait usage jusqu'au XVIIe siècle pour régler les exercices chorégraphiques de leurs élèves ne diffère du modèle de *Geige* donné par Luscinius et Agricola que dans la dimension du coffre et le nombre des cordes. Il était plus petit, plus étroit, plus allongé et avait généralement quatre cordes. Du reste, la forme des deux instruments est la même et la disposition du manche identique, ainsi qu'on peut s'en assurer en comparant le dessin que j'ai tiré de Prætorius et celui qui provient de la *Musurgia* de Luscinius (voy. pl. XVIII, fig. 150, 151). Du reste, ces petits violons, dans les

derniers temps, étaient bannis des concerts; ils n'étaient employés que par les maîtres de danse qui les mettaient dans leur poche après chaque leçon. C'est ce qui leur fit donner le nom de *poches* ou *pochettes*. Leur peu de son leur valut aussi celui de *sourdines*.

Vers la fin du siècle passé, la poche ou pochette s'attribua les formes du violon. La même époque vit une révolution analogue s'opérer généralement dans la famille des violes, qui, après avoir disparu de l'orchestre des théâtres, disparaissaient aussi de la musique d'église et de concert. De cette nombreuse famille d'instruments à cordes, il ne nous est resté que quatre rejetons principaux. Ceux-ci, en se modifiant, ont produit le violon, la viole actuelle (nommée aussi *alto* ou *quinte*), le violoncelle et la contrebasse. En France, ces deux derniers instruments ont été introduits au théâtre dans les premières années du XVIII[e] siècle. Ils forment actuellement, avec le violon et la viole ou alto, sous le nom de *quatuor*, un groupe instrumental qui est la base des orchestres modernes, et qui s'emploie quelquefois séparément dans la musique de concert dite *musique de chambre*.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

VIELLES (A ROUE).

DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Bibl. nat. : *a.*) Un des quatres Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 *b.*) — DANSE DU GRAND-BALE : *b.*) Le Maire. *Der Schultheiss* (pl. XVIII, fig. 158.)—ICONES MORTIS d'Holbein : *c.*) *Le Triomphe de la Mort* (Le Charnier) (pl. IV, fig. 26).

Substituer la roue à l'archet pour mettre en vibration par le frottement les cordes d'un instrument construit en forme de luth, de violon ou de guitare, et faire usage de sillets mobiles remplaçant les doigts pour toucher les cordes, et en marquer les divisions sur le manche de l'instrument, ce sont là des artifices de mécanisme dont on eut très anciennement l'idée.

La preuve de cette ancienneté nous est fournie par Gerbert, qui a tiré d'un manuscrit datant du IX[e] siècle une figure dans laquelle on reconnaît de prime abord l'application de ce système (voy. pl. XVIII, fig. 152). La forme de cet instrument est celle d'une guitare moderne. On y remarque trois cordes fixées à trois chevilles, huit sillets mobiles rangés le long du manche, un chevalet sur lequel passent les cordes, une petite roue qui les fait vibrer, une manivelle qui fait tourner la roue, enfin deux ouïes qui sont de simples trous ronds pratiqués vers le haut de la table, près du manche. Tout cet appareil est à découvert. Un mot tracé en lettres gothiques à côté de l'instrument prouve qu'on lui donnait à cette époque le nom d'*organistrum* (1). Pour ce qui regarde la manière d'en jouer, on est convenu de s'en rapporter aux indications

---

(1) Dans son *Essai sur les instruments du moyen âge*, M. de Coussemaker fait remarquer que ce mot est composé d'*instrumentum* et d'*organum*; et comme anciennement on appelait *organum* les intervalles de quartes, de quintes et d'octaves qui constituaient alors toute l'harmonie, il en tire cette conséquence que l'instrument représenté dans le manuscrit de Saint-Blaise devait être un de ceux qui se prêtaient naturellement à l'exécution de semblables accords. Il présume, en effet, que les trois cordes de l'organistrum n'étaient pas montées à l'unisson, mais accordées de manière à faire entendre l'octave, la quarte et la quinte, suivant le système décrit par Hucbald. La roue frôlant ces trois cordes à la fois, et chaque touche ou sillet portant nécessairement sur les mêmes cordes, l'instrument produisait toujours une sorte d'harmonie. Dans la suite, on l'a défini sous son nom de *vielle*, instrument à roue, à touches et à accord. M. de Coussemaker motive de la même manière l'application du nom de *symphonia* à l'*organistrum*, les termes *organum*, *diaphonie* et *symphonie* ayant été employés presque indifféremment, pendant une certaine période du moyen âge, pour désigner la musique à plusieurs parties. Je ne conteste pas que cette manière d'expliquer l'origine des deux dénominations dont il s'agit ne soit parfaitement logique. Je dirai néanmoins qu'*organistrum* et *symphonia* ont pu s'appliquer à l'espèce d'instrument dont nous trouvons un type dans le manuscrit cité par Gerbert, uniquement à cause du caractère générique ou collectif qui semble leur avoir été attribué de tout temps. Dans leurs diverses acceptions, on ne pourrait toujours faire intervenir avec



que nous fournit à cet égard un monument du XIe ou du XIIe siècle, le chapiteau de l'église de Bocherville. Là sont représentés deux musiciens ayant un *organistrum* placé en travers sur leurs genoux. Le premier tourne la manivelle et maintient l'instrument, le second semble occupé à faire mouvoir les sillets (pl. XVIII, fig. 153). Est-ce à dire qu'il ait toujours fallu deux personnes pour jouer de l'*organistrum?* Ce serait peut-être se prononcer d'une manière trop exclusive que de l'affirmer d'après cet exemple, le seul de ce genre que l'on ait trouvé jusqu'à présent. J'ai vu aussi sur des miniatures de petites orgues portatives aux mains de deux personnes : l'une tenait l'instrument et pressait le soufflet, l'autre touchait le clavier, et cependant on sait fort bien que cet instrument était ordinairement joué et porté par un seul individu. Peut-être la même chose est-elle arrivée pour l'*organistrum*. Je serais tenté de croire que celui-ci a quelquefois varié dans ses dimensions, qui ont pu être réduites de manière à en faciliter l'usage à un seul musicien. Toujours est-il que vers la fin du XIIe siècle, et dans un monument à peu près contemporain du chapiteau de Bocherville, nous rencontrons un exemple qui semble venir à l'appui de notre opinion. Dans l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray, que M. de Chergé a signalé au comité des arts et monuments, on voit un *organistrum* joué par une seule personne. Cette sculpture d'ailleurs est assez grossière, et il est plus que probable qu'elle ne donne qu'une représentation très imparfaite de l'instrument. Aussi ne peut-on pas bien se rendre compte de l'utilité d'une seconde roue qu'on a figurée dans la partie de la table la plus voisine du manche. On ne saurait admettre que cette roue ait agi en même temps que l'autre sur les cordes, et l'on doit supposer qu'elle avait une destination particulière. Du reste, les doigts du musicien semblent toucher directement les cordes, et l'on n'aperçoit point de trace de sillets. Cet *organistrum* est suspendu par une courroie aux épaules et au cou de celui qui en joue : on a presque toujours porté de cette manière cette espèce de vielle afin d'avoir les deux mains libres pour s'en servir en marchant. C'est pourquoi on lit dans un fragment de la chronique manuscrite de du Guesclin, fragment que je cite plus loin en entier :

Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant,
Qui une chiffonie va a son col portant.

Ce nom de *chiffonie* désigne ici l'*organistrum*. En effet, le mot *symphonia*, après être devenu synonyme de l'ancienne dénomination, avait fini par la remplacer tout à fait. On conjecture que c'est dans le XIIe ou le XIIIe siècle que ce changement de noms s'opéra : « *Symphonia seu organistrum*, » dit Jean de Muris. De *symphonia*, nos vieux poëtes ont fait *symphonie* et *sinfonie*, puis :

CHIFONIE, *chyfonie*, *chiffonie*, *cyfonie*, *cyfoine*.

N'orgue, harpe, ne *chyfonie*
Rote, vielle et harmonie.
(*Estoire de Troie la Grant.*)

Muses, flaustes et fresteles,
Tymbres, tabors et *sinfonies*.
(*Roman de Dolopathos*, XIIIe siècle.)

Psaltere, harpes et vièles
Et giges et *chifonies beles*.
(*Le Lucidaire.*)

La forme *chifonie* est celle qu'emploient le plus fréquemment et le plus généralement les auteurs des XIIIe, XIV et XVe siècles. C'est celle aussi qui détermine le mieux la nature de l'instrument qu'ils se sont proposé de désigner. On ne peut s'empêcher de reconnaître qu'un grand nombre de passages où figure le mot *symphonie* inspirent des doutes relativement à leur véritable signification. J'ai peine à croire

---

le même bonheur l'*organum* et la diaphonie de l'harmonie gothique. Que d'instruments différents n'ont-ils pas exprimés ! Le second de ces mots, le mot *symphonie*, s'est entendu d'une espèce de timbales dont parle Isidore (Isid., lib. II, *Orig.*, cap. 21) ; il a servi à désigner la lyre (*lyris, id est symphoniis*), qui elle-même a donné son nom, parmi les Allemands, à l'*organistrum* ; il s'est encore appliqué à la flûte (*tibia symphonia*), puis au sistre, à la trompette (*sistrum, tuba genus symphoniæ*), enfin à différents instruments à cordes de la nature du *clavichordium*...

que dans les deux fragments de la *Bible* rapportés ci-après, le traducteur ait pensé à l'*organistrum* en rendant *symphoniæ* par *symphans* et *symphonies* (1).

In hora, qua audieritis sonitum tubæ, et fistulæ, et citharæ, sambucæ, et psalterii et *symphoniæ*, et universi generis musicorum.

(Dan. III, v. 5.)

Al heure que vous orrez le soun des triblers, de frestel, de harpe, de busines, et de psaltries, et de *symphans*, et de symphonies, et de totes manères de musikes.

(*Bible* du XII[e] siècle, Dan. III, v. 5.)

Tu rex posuisti decretum, ut omnis homo, qui audierit sonitum tubæ, fistulæ, citharæ, sambucæ et psalterii et *symphoniæ*, et universi generis musicorum, prosternat se et adoret statuam auream.

(Dan. III, v. 10.)

Ha tu roy, tu as mys decreet à chescun hom qe avera oy le soun de estive, de frestel, de harpe, de busine, de psaltrie, de *symphans*, et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'ymage de or.

(*Bible* du XII[e] siècle, Dan. III, v. 10.)

De même, quand je rencontre le mot *symphonie* dans plusieurs de nos vieux poëtes et dans quelques auteurs allemands, il ne me paraît pas prouvé que ce mot ait toujours été pris dans le sens que nous venons de dire. Ce qui motive mes doutes à cet égard, c'est que nous trouvons, à une époque très ancienne, ce même nom de *symphonie* également appliqué à un grand nombre d'instruments de différents genres, et surtout aux instruments à cordes, à clavier et à touches de la nature du *clavicembalo*, du clavicorde, du *dulce melos*, etc., instruments qui existaient déjà du temps des trouvères, des troubadours et des ménestrels. Un manuscrit du commencement du XV[e] siècle donne des détails précis sur leur construction, et néanmoins on ne les trouve pas cités comme les autres dans nos vieux poëtes. Pour avoir la raison de cette anomalie, ne pourrait-on pas supposer qu'ils ont été souvent désignés par ce mot de *symphonie* que nous voulons attribuer exclusivement à l'*organistrum?* Dans Prætorius, planche XIV de sa *Sciagraphia*, on trouve, sous le nom de *symphonia*, un instrument du XVII[e] siècle, à peu près semblable au *clavicymbalum*, et c'est la question de savoir si l'auteur anonyme de l'*Art, science et pratique de pleine musique*, n'a pas eu en vue cette espèce d'instrument lorsque, voulant donner un exemple de ceux dont le son est produit par extension des cordes, il cite les *symphonies* et *marionnettes*. Toutefois cette expression, *par extension des cordes*, est bien vague, et j'avoue qu'elle pourrait également convenir à la *chifonie*, en sorte que, par *symphonies* et *marionnettes* il faudrait entendre des instruments semblables à l'*organistrum*. Au premier abord, cette supposition paraît d'autant moins à rejeter pour ce qui est des marionnettes, que la vielle, comme l'orgue de Barbarie, n'a pas laissé de former quelquefois l'orchestre de la lanterne magique, et qu'elle règle encore actuellement les exercices des marmottes, d'où l'on pourrait inférer qu'il existait au moyen âge une espèce particulière de vielle nommée *marionnette*, parce qu'elle accompagnait les gracieuses évolutions des petits acteurs de bois auxquels on donnait ce nom. Du reste, il ne serait pas impossible que l'on eût possédé dès cette époque des épinettes ou clavicordes mécaniques analogues à ceux dont Mersenne attribue l'invention aux Allemands, et qui, dans le XVII[e] siècle, servaient déjà à faire danser de petites figures ou poupées, comme celles que met en mouvement, au son de la musique, le mécanisme ingénieux des pendules et horloges de la forêt Noire, ou bien celui de nos orgues ou de nos clavecins portatifs à manivelle. Enfin, pour épuiser la source des rapprochements que l'esprit intrigué d'un musicien ne peut s'empêcher de faire à propos du terme bizarre dont il s'agit, on cherche encore à découvrir si les marionnettes n'auraient point quelque rapport avec la *basse de Flandre*, ou quelque autre monocorde, dicorde ou tricorde, tel, par exemple, que l'instrument énigmatique du *Doden Dantz*, dont j'ai parlé ailleurs, et

(1) La dissertation sur les instruments de musique des Hébreux, jointe dans la Bible de Vence aux figures de ces instruments, contient, à ce sujet, les remarques suivantes : « La symphonie en tant qu'instrument de musique ne se trouve point dans le texte hébreu, mais seulement dans le chaldéen de Daniel (Dan. III, 5). On croit communément que c'est la vielle. Saint Isidore, sous le nom de *symphonie*, semble avoir entendu autre chose (Isid., lib. III, c. 21) ; savoir, une espèce de tambour que l'on frappait des deux côtés et qui rendait un son grave et aigu, d'où se formait un accord fort agréable à l'oreille. Mais le nom de *symphonia*, dans Daniel, étant pris des Grecs, c'est de ceux-ci qu'il faut tirer sa signification. Or, chez eux, *symphonia* a signifié une symphonie de plusieurs voix ou de plusieurs instruments, ou bien un instrument à plusieurs tons, comme sont ceux qui ont plusieurs cordes, comme la vielle dont on a parlé. »



que l'on voit figurer dans les mains du squelette planche IX, figure 60. Toujours est-il que si l'on éprouve de l'embarras à reconnaître l'espèce propre des marionnettes, on a du moins la preuve que c'était un instrument à cordes très connu dans le xve siècle, car Molinet en fait aussi mention dans sa chanson sur la prise de Guinegate. M. Magnin a ignoré la circonstance de l'application du nom de *marionnettes* à un instrument de musique, autrement il n'aurait pas manqué d'en tenir compte dans l'ouvrage si savant et si spirituel à la fois, où il a entrepris de faire l'histoire des marionnettes chez tous les peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Forcé d'en demeurer aux conjectures sur la forme de l'instrument cité par Molinet, nous reviendrons au mot *symphonie*, et nous remarquerons que ce mot est principalement employé par les auteurs quand ils énumèrent les ressources de la musique aristocratique, la musique de cour et de château. Le terme de *chifonie* se trouve, au contraire, plus fréquemment sous leur plume quand ils font allusion à l'art populaire, à celui que cultivaient les ménétriers du second ordre. Dans ce dernier cas, ils veulent sans doute exprimer l'espèce d'instrument que l'on nommait auparavant *organistrum*, et que l'on a nommé depuis *vielle*. Que cet instrument ait été frappé d'une sorte de réprobation à mesure que l'usage en devenait plus commun, c'est là un fait incontestable : dès qu'il fut tombé dans les mains des musiciens de profession, des jongleurs au service des poëtes, des ménétriers au service de tout le monde, il cessa d'être estimé en plus haut lieu. Enfin les mendiants, les aveugles, les écloppés, qui composaient la bande famélique des truands, achevèrent de le discréditer en lui donnant place parmi les instruments qui leur servaient de gagne-pain. Un fragment de la chronique manuscrite de du Guesclin, cité par du Cange (*Gloss. ad. script. med. et inf. lat.*), ne permet pas de concevoir le moindre doute à cet égard. On y voit, en effet, que deux ménétriers du roi de Portugal, qui jouaient de la chifonie, excitèrent l'étonnement et la critique du chevalier Mathieu de Gourmay :

Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant,
Qui une chiffonie va a son col portant,
Et li deux menestrers se vont appareillant,
Tous deus devant li roy se vont chifoniant.
Et que vous semble, dit-il, sont-ils bien souffisant ?
. . . . Ne vous iray celant
Ens ou pays de France et ou pays Normant,
Ne vont tels instruments fors aveugles portant ;
Ainsi vont li aveugles et li povres truant,
De si fors instruments li bourgeois es battant,
Et l'appella de la un instrument truant ;
Car il vont d'huis en huis leur instrument portant
Et demandant leur pain, rien ne vont refusant, etc.

Aymeric du Peyrat (1) et Gerson (2) confirment ce témoignage, et le poëte Eustache Deschamps dit : *Aveugles chifonie aura.* Je crois même que la préférence accordée au nom de *chifonie* sur toutes les autres appellations vient précisément de ce que cette forme réveillait une certaine idée de mépris par suite de son apparente analogie avec d'autres termes exprimant la même idée, comme le *cifo* de la basse latinité qui désignait un histrion de la dernière classe, d'où *chiffones*, et enfin *chiffons*, c'est-à-dire *hommes, choses de nulle valeur*, ainsi que nous l'apprend du Cange (3). En tous lieux on a désigné la chifonie de

(1) Quidam symphonia ludebant,
Orbatos lumine exultantes.
(*Vie de Charlemagne.* Voy. précédemment chap. V[e], p. 177.)

(2) « Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam, quæ » minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instru» mentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi cœci. Hæc sonum » reddit, dum una manu revolvitur rota parvula thure linita, et » per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, » pro ut in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotæ, varietas har» monia dulcis amœnaque resultat. » (Gerson, *Tractatus de canticis, Opera omnia*, t. III.)

(3) « CIFO, Italis *Ciffone*, Garcio, garciunculus. Ugutio : Histrio, » quasi Ciffo, i. gesticulator, joculator, qui diversos gestus et habi» tus hominum scit repræsentare. Hinc forte nostri *Chifon*, pro » re nihili. — CHIFFONES, calceamenta vilissima. Gallis *Chiffons* est » res *nihili*, quam vocem Cangius noster ab Italo chiffone derivari » suspicatur. Annon dici posset, vile calceamenti genus de quo hic » agitur, dictum fuisse *Chiffones*, quod *Ciffones* seu ganeones nihili» que homines iis uterentur. » (Du Cange, *Gloss. ad scrip. med. et inf. latin.*) Le peuple dit encore d'une personne faible et d'un caractère mou, c'est une *Chiffe*, un *Chiffon*.

manière à ne laisser aucun doute sur le peu de cas que l'on en faisait et sur la condition infime des gens qui s'en servaient habituellement. Les Allemands, qui l'avaient d'abord appelée *lyra*, parce que la *lyra* était aussi primitivement chez eux une sorte de violon, ajoutèrent à cette dénomination des épithètes caractéristiques, d'où *lyra mendicorum*, *lyra rustica*, *lyra pagana*. *Lyra* ayant fait *Leier* ou *Leyer* dans leur langue, ce dernier mot donna naissance à des locutions proverbiales qui ont conservé jusqu'à nos jours un sens ironique, et qui se prennent en mauvaise part. Ainsi le verbe *leyern* correspond, au figuré, à nos expressions françaises, *vieller*, *lanterner*, *lambiner*, *radoter*, *répéter toujours la même chanson*, et *leyern*, comme *vieller*, peut aussi bien s'entendre du violon proprement dit que de la vielle ou violon à roue, en allemand *Drehleyer*.

Au XVIIᵉ siècle, Prætorius donne des dessins de cet instrument, sans en parler, dans un article spécial. Il le qualifie d'instrument de paysans et de mendiantes (*Bauwren und umbläuffenden Weiber lyre*), par la raison que de pauvres femmes du peuple en Allemagne s'en servaient pour demander la charité, ainsi qu'on l'a vu faire de nos jours aux Savoyardes, notamment à celle qui devint célèbre à Paris sous le nom de Fanchon la Vielleuse. En Italie, quelques uns appelaient la chifonie, ou vielle, *gironda ribega*, *instrumento vile*, dit Doni, qui ajoute qu'on l'employait en France associée au galoubet, ou flûtet, nommé *flûte des vielleurs* (1). De tout ce qui précède, conclura-t-on que la vielle n'ait jamais été estimée? Ce serait une conclusion beaucoup trop rigoureuse. La vielle eut dans l'origine sa période de gloire. Elle fut vantée par les troubadours, les trouvères, et figura avec honneur dans les concerts aristocratiques de cour et de château; mais à mesure que les musiciens qui la cultivaient descendaient eux-mêmes les échelons de la considération publique, elle perdait la faveur dont elle avait joui, et devenait un instrument subalterne. Au XVIIIᵉ siècle, les ménétriers la prodiguaient dans les bals et dans les guinguettes, dans les foires et dans les fêtes de village, tantôt pour faire danser le public, tantôt pour accompagner des exercices d'ours, de singes et de chiens savants. Pourtant, à cette époque, elle sembla recouvrer momentanément quelque faveur, et fut même réintroduite dans les salons. Quelques gens du *bel air*, comme on disait alors, et surtout les petites maîtresses, eurent la velléité d'apprendre à en jouer; mais les railleries dont ce caprice fut l'objet (2) de la part des amateurs qui se piquaient de bon goût, détermina de nouveau l'abandon de l'instrument. Loin d'être réhabilité, il retomba de plus belle dans le domaine de la musique des rues, pour y devenir le gagne-pain des petits Savoyards avec la lanterne magique et la marmotte en vie.

J'ai dit plus haut que l'une des acceptions restreintes du mot *lyra* concernait chez les Allemands la *chifonie;* c'est sous ce nom, en effet, qu'un ancien modèle de cet instrument se trouve désigné dans Luscinius. Cette chifonie allemande, d'une forme lourde et écrasée, tient de la viole et du violon par son coffre, et du luth par son manche, qui est replié d'équerre dans la partie supérieure. Elle a quatre cordes, huit marches ou sillets, et deux ouïes en forme de *c*. La roue et le manche sont recouverts comme dans les vielles modernes (voy. pl. XVIII, fig. 154). D'autres modèles de lyres ou *chifonies* allemandes, moins anciens que le précédent, et tirés de Prætorius, sont ceux que l'on voit figures 155, 156 et 157. A la figure 155 se rapportent les deux vielles qui appartiennent aux Danses des Morts allemandes. L'instrument qu'elle représente a quatre cordes et treize marches; le clavier est placé au milieu de la table de résonnance, et non plus comme autrefois et comme dans le modèle de la Danse Macabre, en *a*, sur l'un des côtés de l'instrument. Cette vielle a une forme assez agréable, et qui se rapproche de la forme moderne. Je crois

(1) Doni parle d'une sorte de flûte française qu'il recommande pour l'accompagnement des pièces vocales scéniques. C'est cette espèce de flûte, dit-il, nommée *flûte des vielleurs*, que l'on emploie en France, et qui n'a vers l'extrémité que trois ou quatre trous. On la tient de la main gauche, pendant que la main droite bat le tambourin ou bien fait tourner une espèce de vil instrument (*o si gira certo instrumento vile*) appelé par eux (par les Français) *vielle*, et par quelques uns, en Italie, *gironda*. Ladite flûte, ajoute-t-il, est extrêmement douce.

(2) On publia même quelques brochures où cet engouement pour la vielle est assez spirituellement tourné en ridicule. Il en est une très amusante et très bien écrite, qui a paru sous le titre suivant : *Lettre de Monsieur l'abbé Carbassus à Monsieur de ***, auteur du Temple du Goust, sur la mode des instruments de musique*. Paris, veuve Allouel, 1739, in-8°.

que la chifonie pendue aux flancs du squelette dans le dessin du Grand-Bâle, en *b* (pl. XVIII, fig. 158), et dont on ne voit qu'une très petite partie, doit avoir été conçue d'après ce modèle. Quant à celle qu'Holbein a eu la plaisante idée de donner à une vieille dont la présence en cornette parmi les musiciens belliqueux du charnier est tout à fait comique, elle est placée d'une manière très visible dans les mains de la jongleresse, qui tourne la manivelle avec ardeur, et semble exécuter très consciencieusement sa partie. Il est assez singulier que parmi les nombreux instruments du *Doten Dantz* je n'aie pas rencontré une seule chifonie. Mais le beau manuscrit n° 7310 de la Bibliothèque nationale m'en a offert un exemple remarquable en *a*. La vielle française, dont l'un des quatre squelettes de l'orchestre mortuaire fait tourner la manivelle, est très élégante et d'une forme originale. Elle a six cordes, deux ouïes et un certain nombre de marches placées sur le côté. La roue est munie de son couvercle; le spectre osseux la tient sous son bras gauche, et tourne la manivelle avec sa main droite. Les deux instruments, figures 156 et 157, que j'ai empruntés à Prætorius, ont cela de remarquable, que l'un est un violon à touches, c'est-à-dire au fond le même instrument que la vielle, sauf la roue qui est remplacée par l'archet, et que l'autre est une vielle ou chifonie sans clavier, ce qui donnerait lieu de supposer que l'exécutant touchait les cordes avec les doigts, comme paraît le faire le musicien représenté sur l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray. Le premier de ces instruments était désigné en Allemagne sous le nom particulier de *Schlüsselfiddel* (violon à clefs ou plutôt à touches) (1). S'il s'en présentait de plus anciens modèles, je n'hésiterais pas à le regarder comme ayant formé la transition de la *lyra*, ou violon, à la vielle, ou chifonie, ou du moins comme ayant opéré la fusion du mécanisme de ces deux instruments. Ce qui prouve que la vielle ou symphonie procède directement du violon, et n'est autre chose qu'un violon *organisé* d'une manière artificielle, c'est que, dès l'origine, on a été enclin à rapprocher ces instruments dans les dénominations. Gerson dit: *Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam, quæ minor est. Lyra*, nom de l'antique espèce de violon à une corde, et d'une espèce de viole très usitée en Italie, est devenu celui de l'instrument à cordes, à roue et à touches dans les expressions *lyra pagana*, *lyra rustica*, *Leier*, *Bauernleier*. L'habitude que l'on avait prise de donner une origine commune aux instruments dont je parle détermina, environ dès le xve siècle, la double acception du mot *vielle*. Ce mot, employé jusque-là pour désigner l'instrument auquel on donnait aussi le nom de *viole*, fut transporté à la chifonie. On trouve dans un ouvrage de cette époque, dans le *Pèlerinage de la vie humaine*, du Ms. n° 7211 de la Bibliothèque nationale de Paris, un musicien jouant d'une vielle semblable à celle dont on se sert de nos jours, et accompagnant ce texte: « Qui viellit, d'une vielle avec son chant. » Cette double acception du mot *vielle* a entraîné toutes les erreurs des auteurs modernes relativement à la rote. Quand ils ont trouvé dans les anciens glossaires, et encore autre part, ce dernier nom expliqué par *lyra* et *vielle*, parce que la rote, la lyre et la *vielle* appartiennent à une même classe d'instruments à archet (2), ils ont songé à l'acception la plus moderne du mot *vielle*, et, se fondant sur l'idée que *rote* venait de *rota*, roue, ou de *rotare*, tourner la roue, ils ont conclu que la rote du moyen âge n'était autre chose que notre vielle actuelle, c'est-à-dire un instrument à roue et à clavier (3). On a reconnu le peu de justesse de cette opinion quand on a su que *rote* ne dérivait pas de *rotare* ou de *rota*, mais de *chrotta* ou *crota*, mot tiré des langues du Nord, et dont la signification collective embrassait plusieurs instruments celtiques de même nature (4). Enfin, tous les doutes à cet égard se sont dissipés aus-

(1) En français et en termes de serrurerie, un loquet à *vielle* est un loquet qui s'ouvre avec une *clé* et qui soulève le battant du loquet au moyen d'une pièce coudée en forme de manivelle.

(2) Dans le cas où le mot *rote* ne s'applique pas à une harpe, d'après ce que j'ai dit à ce sujet, chap. XIV et XV.

(3) On lit dans le glossaire de Roquefort: « *Rote*, instrument » qu'on a appelé depuis *vielle*; il était monté de cinq cordes accor- » dées de quarte en quarte. La chanterelle, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, le bour- » don. Ce nom vient de *rota*, roue. » On voit que Roquefort n'était pas bien fixé sur la nature de l'instrument nommé *rote*. Deux antiquaires, M. Hippolyte Langlois de Rouen et M. Douce de Londres, ont pris pour une rote une grande vielle à roue du chapiteau de Bocherville. Le sentiment de M. Fétis, du moins tel qu'il l'a exprimé dans un article de la *Revue musicale*, intitulé *Du roi des violons* (8e année, n° 7, mars 1827), et dans sa *Musique mise à la portée de tout le monde*, ne diffère point de celui de Roquefort. « L'instrument que nous appelons la *vielle*, dit-il, se nommait *rote* dans la langue romane. »

(4) Voyez les explications relatives à cette étymologie, au chapitre VIOLONS et au mot *Crout*.

sitôt qu'il a été reconnu que le nom de *vielle* avait eu deux acceptions différentes, et s'était originairement appliqué à l'instrument à archet nommé aujourd'hui *violon* (1).

La double signification du mot *vielle* rend ce mot difficile à interpréter d'une manière exacte dans les auteurs qui l'ont employé à partir du XVe siècle. Il en est de même du nom de *vielleurs*, qui peut s'entendre aussi bien de ceux qui jouaient de la vielle à archet et principalement du rebec, que des musiciens qui jouaient de la vielle à roue, ou chifonie. Il est prouvé d'ailleurs que ce nom de *vielleurs* ou *vielleux*, comme le *crowder* des Anglais et le *Fiedler* des Allemands, était dans un sens général synonyme de celui de ménétriers. De là la difficulté d'en reconnaître la véritable acception, quand les auteurs ne donnent aucun détail de nature à préciser l'espèce d'instrument qu'ils entendent attribuer aux vielleurs qui jouent un rôle dans leurs récits. Tel est, ce me semble, le cas du passage suivant tiré de Rabelais : « Le peuple » de Paris est tant sot, tant badault et tant inepte de nature, qu'ung basteleur, ung porteur de rogatons, » ung mulet auecques ses cymbales, ung *vielleux* au milieu d'ung carrefour, assemblera plus de gens que » ne feroit ung bon prescheur évangélique. » (Rabelais, *Gargantua*, liv. I, chap. XVII.) Toutefois, par cette citation, on voit combien les *vielleurs* étaient aimés du peuple.

Il est des contrées de la France où l'usage de la vielle à roue s'est perpétué. De même que nous retrouvons en Bretagne, dans les mains des *barz* ambulants, une des espèces les plus vulgaires du crout des bardes gallois et bretons, le rebek ou violon à trois cordes (2), de même nous retrouvons dans quelques parties de la Normandie, aux noces et aux fêtes de village, la chifonie composant à elle seule le modeste orchestre au son duquel dansent les paysans. Souvent le musicien qui en joue, *le vielleux*, comme on dit encore, n'est qu'un pauvre aveugle qui justifie à son insu le dire du poëte : *Aveugle chifonie aura.*

Au XVIIe siècle, la vielle n'avait perdu ni son caractère primitif, ni ses anciennes dénominations. Dans son *Harmonie universelle*, au livre des instruments, le P. Mersenne énonce de la manière suivante la proposition qui la concerne : « Expliquer la figure, l'accord et l'estendue de la *symphonie* ou de la *vielle*, que » quelques uns appellent *lyre*, et les *espinettes* qui font le jeu des violes. » Ces mots, *que quelques uns appellent* LYRE, font supposer que nous avions emprunté aux Allemands l'un des noms qu'ils donnaient communément à la *chifonie*. En Italie, ce nom de *lyra* s'appliquait, comme il est dit ailleurs, à une des variétés de la viole.

Du temps du P. Mersenne, la vielle n'avait pas encore repris faveur en France. Le discrédit dont elle était frappée fournit à cet estimable savant l'occasion de faire entendre au nom de l'art de nobles paroles contre les préventions inspirées par un sentiment de pédantisme ou d'aristocratie : « Si les hommes de condition, dit-il, touchoient ordinairement la symphonie, que l'on nomme *vielle*, elle ne seroit pas si mesprisée qu'elle est; mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres et particulièrement par les » aveugles qui gaignent leur vie avec cet instrument, l'on en fait moins d'estime que des autres, quoy » qu'ils ne donnent pas tant de plaisir. Ce qui n'empesche pas que je ne l'explique icy, puisque la science » n'appartient pas davantage aux riches qu'aux pauvres, et qu'il n'y a rien de si bas ny de si vil dans la » nature ou dans les arts qui ne soit digne de considération. » Après cet exorde, le P. Mersenne parle lon-

---

(1) De la Borde, qui n'est pas toujours exact, tant s'en faut, l'est du moins dans sa définition du mot *vielle* : « L'instrument ainsi nommé dans nos vieux fabliaux, dit-il, était le même que notre violon. » (*Essai sur la musique anc. et mod.*, t. I, p. 305.) Pour ce qui est de la rote, qu'il trouve écrit dans Eustache Deschamps *Rhote*, il se borne à dire : « On croit que c'était une espèce de *guittare*. » (*Ibid.*, p. 364.)

Les observations ci-dessus concernant l'interprétation du mot *rote* n'empêchent pas d'admettre que ce mot ait été quelquefois appliqué à la vielle à roue, surtout quand celle-ci avait, comme dans le chapiteau de Bocherville, une forme et une dimension qui semblaient se rapprocher de la forme et de la dimension de la rote. De même que l'application des marches et des sillets mobiles a été faite à des instruments de la nature des vielles ou des violes d'une moyenne grandeur, de même on peut avoir eu l'idée de tenter la même chose pour des basses de viole comme la rote, ce qui nous expliquerait fort bien pourquoi l'*organistrum*, au lieu d'être mis en jeu par un seul musicien, exigeait le concours de deux individus qui le plaçaient horizontalement sur leurs genoux. Cette manière de tenir l'instrument ferait supposer que les grandes vielles ou chifonies du XIe et du XIIe siècle avaient à peu près les dimensions de notre violoncelle.

(2) De la Villemarqué, *Barzas-Breiz*, chants populaires de la Bretagne, t. I, p. 32.

guement de la vielle, et la description qu'il en donne prouve qu'aucun changement essentiel n'avait été apporté au principe fondamental de cet instrument. On se bornait à en varier les dimensions et quelquefois les dispositions extérieures, soit en modifiant la forme du coffre, soit en augmentant le nombre des cordes et celui des touches.

Les vielles au corps de luth avaient généralement six cordes de laiton, celles au corps de guitare n'en avaient que quatre. Les cordes dont on obtenait les intonations par le moyen du clavier, au nombre de deux, étaient tendues au milieu de l'instrument; les autres, qui étaient des cordes à vides, servant de *bourdons*, passaient de chaque côté du coffre en dehors de la boîte qui contenait les sautereaux du clavier. On les appelait *cordes de l'accord*, et l'on employait pour les distinguer des termes spéciaux tels que *trompe* ou *trompette*, *bourdon de la trompe*, etc. La trompe servait à animer l'instrument. Par un procédé analogue à celui qui produisait le frémissement de la grosse corde de la trompette marine, on faisait passer celle-ci sur le premier chevalet qui était mobile, et l'on pouvait la tendre plus ou moins fortement contre la roue au moyen d'une autre petite corde de boyau qui tenait à celle-ci et était en outre fixée à une cheville qu'on tournait à volonté afin de mettre la trompe au point nécessaire pour que la roue la fît frémir. Ce frémissement, comme celui du monocorde à archet, était réputé une excellente imitation du son de la trompette et un très bon accompagnement pour les airs de danse. Cependant on l'a supprimé toutes les fois qu'on a voulu imprimer à la vielle un caractère plus sérieux et y faire entendre des morceaux d'une certaine valeur artistique.

Du reste, je ne crois pas qu'à l'époque même où elle retrouva un moment de vogue, elle ait souvent figuré dans les concerts. On composait pour ces sortes de fêtes musicales des pièces de vielles, mais qui étaient imitées par d'autres instruments. Celui-ci n'a pas été employé, que je sache, dans les orchestres modernes, si ce n'est peut-être exceptionnellement. Quelque compliquée que soit la vielle et quelque avantage qu'elle puisse offrir sous le rapport de l'harmonie, il est juste de reconnaître que le P. Mersenne était beaucoup trop prévenu en sa faveur, et qu'elle a un son grêle, zézayant et niais, tout à fait propre à justifier l'espèce d'ostracisme dont elle est frappée depuis longtemps.

Le système de la roue unie au clavier pour mettre en vibration les cordes a produit des variétés dont on peut rapporter l'origine à la vielle, mais qui ont pris place dans une autre classe d'instruments. Ce sont les *épinettes* à roue ou à *jeu de violes*, dont l'invention est beaucoup plus ancienne qu'on ne se l'imagine : « Il y a plus d'un siècle, dit M. Fétis, qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instruments à » clavier la faculté de soutenir les sons à l'exemple des instruments à archet. Vers 1717, un facteur de clavecin » de Paris essaya de résoudre la difficulté dans un instrument qu'il nomma *clavecin vielle*, parce qu'il res» semblait à une vielle posée sur une table; au lieu d'archet, il y avait mis une roue, et le son était sem» blable à celui d'une vielle. Cet instrument fut approuvé par l'Académie des sciences. » M. Fétis aurait pu sans scrupule reporter beaucoup plus haut l'origine de cette invention, qui était déjà connue et pratiquée en Allemagne dans le XVII[e] siècle, et, selon toute probabilité, plus anciennement encore. Ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que vers l'an 1610 un musicien de Nuremberg, nommé Hans Hayden, l'aîné, imagina de construire une espèce particulière de *clavicymbalum* dont les cordes étaient mises en vibration au moyen de six roues recouvertes de parchemin et enduites de colophane. Comme ces roues faisaient les fonctions d'archets, et que l'instrument auquel elles étaient adaptées avaient la forme et l'apparence du *clavicymbalum*, l'invention de Hans Hayden fut baptisée des noms de *Geigen-werk*, *Geigen-instrument* (*instrument-violon*) et *Geigen-Clavicymbel* (*violon-clavicymbalum*). Prætorius, en donnant la description et la figure de cet instrument (1), dit que probablement le mécanisme de la vielle en suggéra l'idée. Il en fait du reste un grand éloge, et engage ceux qui seraient tentés de déprécier cette invention, à cause de sa proche parenté avec la *lyre rustique* (*lyra mendicorum* ou *Bawrenleier*), de ne point se prononcer avant d'en avoir fait l'essai. Que la tentative du citoyen de Nuremberg ait eu le carac-

(1) Prætorius, *Synt. mus.*, t. II, pars II, p. 67-72, et *Sciagr.*, tab. III.

tère d'une véritable invention, ou, ce que je croirais plutôt, simplement celui d'un perfectionnement, toujours est-il qu'elle ne demeura pas infructueuse, car la vogue des clavecins à roues paraît avoir été fort grande en Allemagne pendant tout le XVIIe siècle. Elle ne tarda pas à se propager en France où, d'après le P. Mersenne, on n'employa d'abord qu'une seule roue pour agir sur les cordes des épinettes : « Quant » à l'invention des épinettes, dit-il, qui servent pour les jeux de violes, l'on s'est servi jusqu'à présent d'une » grande roue *toute seule*, sur laquelle portent toutes les chordes de l'épinette, comme font les quatre de la » vielle, ou de cinq roues différentes parallèles, comme l'on fait en Allemagne. » Les lignes qu'on vient de lire sur l'application de la roue aux instruments à clavier ont été écrites soixante ans avant que le facteur de Paris cité par M. Fétis ait revendiqué auprès du public et de l'Académie des sciences l'honneur de cette prétendue création. D'autres essais tentés dans la suite sur les mêmes bases ont aussi passé pour des inventions ou des perfectionnements d'une date récente. Ils ont produit un certain nombre d'instruments mort-nés, dont les noms mêmes sont à peine connus (1).

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

PSALTÉRIONS. — TYMPANONS.

DER DODEN-DANTZ : *a.*) Le Jeune Seigneur. *Der Junkher* (pl. VIII, fig. 54). — *b.*) Le Docteur. *Der Doctor* (pl. XI, fig. 68). — ICONES MORTIS d'Holbein : *c.*) Le Vieillard (pl. XIX, fig. 164).

Les instruments composés d'un certain nombre de cordes tendues obliquement, verticalement ou horizontalement sur un corps sonore, et touchées, soit avec les doigts, soit avec un petit instrument nommé *plectre*, étaient extrêmement nombreux dans l'antiquité, et passent pour avoir précédé l'invention de ceux dont les cordes sont frottées avec un archet. Bien qu'ils se présentent sous des formes caractéristiques chez divers peuples, ils sont communément désignés et même confondus sous les noms collectifs de *lyre*, *cithare*, *psaltérion*, *nable*, *harpe* (2). Cependant, prises dans un sens restreint, ces dénominations ont des acceptions différentes, et s'entendent de quelques types principaux auxquels on a coutume de rapporter toutes les variétés d'instruments à cordes pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre. J'en vais donner un exposé succinct, afin de mieux faire comprendre d'où provient le psaltérion.

---

(1) Tel est celui que fit entendre, vers la fin du XVIIIe siècle, un mécanicien de Milan, nommé Gerli, celui que mit à l'Exposition de l'industrie, en 1806, Schmidt, facteur de pianos à Paris. D'autres encore tels que :

L'orchestrino, du mécanicien Pouleau, qui parut vers 1810 ;

Le *violon-cimbalo*, de l'abbé Grégoire Trentin ;

Le *sostenante piano-forte*, de M. Mott de Brighton ;

Le *plectro-euphone* que fit entendre, à Paris, en 1828, M. Gama de Nantes ;

Le *polyplectron* de M. Dietz.

Dans la plupart de ces nouveaux modèles de l'antique clavecin à roues, des archets de crin avaient été substitués aux roues, suivant les indications du père Mersenne. « Un archet de crin bandé dessus » ou dessous les cordes, disait-il à l'endroit que nous avons cité » plus haut, imiteroit mieux la viole si l'on pouvoit remédier à tous » les accidents qui en empeschent le mouvement. » C'est la solution de ce problème que les auteurs des différents essais dont j'ai parlé ont eue en vue.

(2) Les réflexions de Dom Calmet, à cet égard, sont tout à fait judicieuses : « Il est bon, dit-il, de faire cette remarque générale » avec Euphorion, cité dans Athénée, que les anciens instruments » à plusieurs cordes sont souvent confondus et ne diffèrent guère » entre eux que de nom. Comme ils sont très anciens, il leur est » arrivé divers changements qui leur ont fait donner des dénominations nouvelles, quoiqu'au fond il y ait entre eux très peu de » différence. Ainsi, quand on voit que les uns leur donnent trois » cordes, d'autres sept, d'autres dix, d'autres douze, d'autres » vingt-quatre ; que ceux-ci disent qu'on les touchait avec les » doigts, et que ceux-là enseignent que c'était avec l'archet, ou que » les uns font leurs cordes tendues de haut en bas, et les autres de » long et sur le plan, on ne doit pas pour cela en conclure aussitôt » que ce sont divers instruments et qu'il est impossible que des » choses si dissemblables soient appelées du même nom. Rien » n'est plus ordinaire, dans ces sortes de choses, que de les comprendre tantôt sous un nom générique, tantôt de les exprimer par » un nom particulier. » (Dom Calmet, *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*, Bible de Vence, t. IX, p. 461 et suiv.)

Lyre. — La lyre, dont les anciens ont attribué l'invention, tantôt à Amphion, tantôt à Mercure, se composait d'un corps sonore formé primitivement, à ce que l'on croit, d'une simple écaille de tortue et surmonté de deux branches en forme de bras, réunies vers le haut par une traverse à laquelle étaient fixées les cordes. Diodore de Sicile, en parlant de celle que Mercure inventa, dit que ce dieu y mit trois cordes; mais la lyre en reçut, dans la suite, un plus grand nombre : elle en eut quatre, cinq, six, sept, et même huit. Ces cordes se touchaient avec les doigts ou bien avec une sorte de crochet nommé *plectre*. Quelquefois elles se prenaient des deux mains : cela s'appelait jouer en dedans et en dehors. Les mythographes constatent l'importance de la lyre comme instrument symbolique, et cette notion nous donne la clef de certaines fables que l'on a souvent prises pour des exagérations ridicules, et qui ne seraient en effet que cela si on les dépouillait de leur caractère allégorique.

Cependant les anciens ajoutaient sincèrement foi aux effets merveilleux de la lyre : la raison en est qu'ils aimaient passionnément cet instrument et qu'ils le cultivaient avec une grande supériorité. Les poëtes, les guerriers, et en général les personnes du plus haut rang, tenaient à honneur d'y exceller; les chantres divins dont parle Homère s'en servaient pour accompagner les poétiques accents de leur muse. On attribue aux bardes des populations celtiques la même coutume. Selon Ammien Marcellin, l'instrument dont ils faisaient usage était une lyre. Diodore de Sicile dit seulement *semblable à une lyre;* d'autres s'énoncent différemment, et parlent d'une harpe; d'autres encore mentionnent une cithare ou un psaltérion (1). On ignore, du reste, si la lyre existait originairement dans les Gaules, ou si elle y fut introduite par les Grecs ou par les Romains : toujours est-il que des monuments qui appartiennent aux premiers siècles de l'ère chrétienne, et même à la première période du moyen âge, en contiennent des représentations. On cite entre autres un manuscrit d'Angers du IXe ou du Xe siècle, et un autre de la bibliothèque Cottonnienne, où il s'en trouve des dessins grossiers. Les peuples germaniques ont possédé très anciennement un instrument à cordes à peu près semblable à la lyre antique. Il en différait néanmoins, en ce que les deux branches superposées au corps sonore se réunissaient et s'arrondissaient en plein cintre vers le sommet de l'instrument, de façon que cette partie, au lieu d'être ouverte comme dans l'instrument des Grecs, était fermée. De plus, les cordes posaient sur un chevalet et se trouvaient fixées à un cordier à la base du corps sonore; enfin, les côtés de l'instrument étaient légèrement échancrés : toutes particularités qui semblent dénoter un acheminement de la forme originelle de la lyre proprement dite vers celle des instruments à archet dont le violon tire son origine.

Dans plusieurs de ces modèles, le crout ne laisse pas d'avoir une certaine ressemblance avec la lyre teutonique décrite ci-dessus, et dont le dessin est donné par Gerbert sous la dénomination de *cythara teutonica*, d'après un manuscrit du IXe siècle. Ces mots *cythara teutonica* sont une preuve de l'assimilation de la lyre à la :

---

(1) « Et bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroicis » composita versibus, cum dulcibus lyræ modulis cantitarunt. » (Amm. Marcel., lib. XV.) — « Sunt etiam apud eos melici poetæ » quos bardos nominant. Hi ad instrumenta quædam lyris similia, » horum laudes, illorum vituperationes decantant. » (Diod. Sic., lib. V.) M. Ampère, dans un travail sur les bardes, inséré dans la *Revue des Deux Mondes*, donne aux bardes la rote, et dit que la rote était une lyre. C'était, sans doute, une manière de concilier le témoignage d'Ammien Marcellin avec ce que les investigations des modernes nous ont révélé touchant la nature des instruments des bardes. Or, nous savons que la rhote ou rote, et la harpe, étaient les instruments de prédilection des bardes bretons du VIe siècle, et, selon toute probabilité, de leurs prédécesseurs. La forme de ces instruments est à présent parfaitement connue. Le premier était dans le principe une espèce de viole, et fut plus tard une espèce de psaltérion dans le genre de la harpe. Pour celle-ci, elle était à peu près telle que nous la connaissons, mais sans pédales. Dans une de ses notes sur les *Martyrs*, Chateaubriand, qui n'avait pas bien lu, sans doute, le texte de Diodore, et qui tenait probablement à se justifier d'avoir fait jouer à Velleda de la guitare, avance un peu légèrement ce qui suit : « Les bardes ne connaissaient point la lyre, en» core moins la harpe, comme les prétendus bardes de Macpher» son. Toutes ces choses sont des mœurs fausses qui ne servent » qu'à brouiller les idées. Diodore de Sicile (liv. V) parle de l'in» strument de musique des bardes, et il en fait une espèce de ci» thare ou de guitare. » L'illustre auteur des *Martyrs* n'a point fait attention qu'au nombre des autorités invoquées par lui un peu auparavant (note de la page 155) pour justifier l'exactitude de tous les détails de son poëme relatifs aux druides et aux bardes, se trouvait le passage même de Diodore auquel il fait allusion, et que, dans ce passage, il n'est pas question de cithare, mais d'instruments *presque semblables aux lyres*. Enfin, il répète lui-même, en terminant cette note, qu'Ammien Marcellin dit que les bardes chantaient les héros sur la lyre.

CITHARE. — Cette assimilation date de l'antiquité. La Fable, qui attribue à Mercure ou à Amphion l'invention de la première lyre connue, accorde à Apollon des droits égaux sur celle de la cithare. Or la cithare n'était qu'une variété de la lyre, et, d'après l'opinion la plus accréditée, une lyre à *base plate*. Au moyen âge, presque tous les instruments auxquels le nom de *cithara* a été appliqué d'une manière générale présentent cette particularité.

Nous rencontrons au IXe siècle, sous le nom de *cithara*, un instrument semblable à la harpe : c'est proprement la *cithara anglica* dont les Bretons faisaient usage, et dont je parlerai dans le chapitre suivant. Nous en rencontrons un autre à la même époque qui se distingue par sa forme oblongue, et qui, s'il ne lui est tout à fait identique, se rapproche beaucoup d'un instrument à cordes appelé *chorus* ou *choron*. Ce chorus oblong avait quatre cordes plus grosses que celles de l'espèce de cithare dont je parle, et ses cordes étaient touchées avec de petits bâtons. On le rencontre sur des monuments du IXe, du Xe et du XIe siècle. Gerson et Gerbert en parlent. C'est probablement cet instrument qui a donné lieu de confondre le *chorus* ou *choron* avec le crout. Sous sa forme allongée, la cithare avait ordinairement neuf cordes. Mais le nombre de cordes de la cithare a considérablement varié. Quelquefois il était de vingt-quatre ; d'autres fois, de douze ou seulement de six. Une cithare triangulaire, qui se trouve dans un manuscrit de Saint-Blaise, dont Gerbert l'a tirée, a douze cordes. Cette cithare appartient à la famille de celles qui ont été confondues avec le psaltérion, à cause de leur figure en forme de delta (Δ). Rhabanus Maurus, en disant que la cithare ressemblait à une sorte de *bouclier carré*, rapproche aussi la cithare du psaltérion, qui a pareillement reçu cette forme. Le *cinnor*, ou *kinnor* des Hébreux, dont le nom est souvent rendu par *cithara*, a été l'objet du même rapprochement. Toutefois il paraît avoir existé entre la cithare et le psaltérion une différence de construction qui donne lieu de les distinguer. Nous allons voir en quoi elle consistait.

PSALTÉRION, *psalteire, psaltère, psaltérium, psaltérion, psaltri, psaltrie, psaltruy, psautier, salteire, saltère, saltérion, saltérium, sautier.* — Selon saint Isidore, entre le psaltérion et la cithare il y avait cette différence, que, dans le psaltérion, le bois creux ou cavité qui forme le corps sonore était à la partie supérieure, tandis que c'était tout le contraire dans la cithare, dont la caisse de résonance était placée en bas (1). Honorius d'Autun fait la même remarque, et l'on peut ajouter à ces témoignages celui de Gerson. Il a existé différents modèles de psaltérion. Les deux principaux étaient le psaltérion carré et le psaltérion triangulaire. Le premier se composait d'un cadre ou châssis, dans l'intérieur duquel étaient disposées à égale distance l'une de l'autre un certain nombre de cordes tendues verticalement du sommet à la base de l'instrument. Ces cordes se touchaient avec les doigts ou avec un plectre.

Pour jouer du psaltérion, on le posait sur les genoux ou sur un piédestal du côté opposé à la partie du cadre où le corps sonore était placé. Ce psaltérion carré a été souvent comparé à un bouclier, comme le prouve la dénomination de *psalterium in modum clypei*, que l'on rencontre dans quelques ouvrages anciens. Les représentations de cet instrument sont assez fréquentes du IXe au XIe siècle dans les manuscrits. Le second type du psaltérion nous offre un instrument triangulaire en forme de delta (Δ), comme la cithare *barbare*, dont il a été question précédemment. Mais il y avait cette différence entre ces deux instruments, que, dans la cithare, le delta gardait sa position ordinaire, tandis que dans le psaltérion il était renversé comme suit (∇), de façon que le corps sonore était du côté opposé à l'angle, que l'on plaçait en bas lorsqu'on jouait de l'instrument.

Le *cinnor* des Hébreux, que l'on dit avoir été construit aussi en forme de delta, a été identifié avec le psaltérion comme avec la cythare (voy. pl. XVIII, fig. 159). Tous ces instruments ont été, en outre, confondus avec la harpe. Il en a été de même de plusieurs autres qui avaient reçu des noms particuliers, tels que le *dodécachordon;* mais que l'on peut considérer comme des variétés de la lyre, de la cithare et du psal-

(1) « Psalterii et citharæ hæc differentia est quod psalterium » lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et » deorsum feriuntur chordæ, et desuper sonant; cithara vero con» cavitatem ligni inferius habet. » (S. *Isidor. episc. sententiæ de musica*, apud Gerbert, *Script.*, t. I, p. 23.)



térion. On doit citer encore au nombre de ces derniers le *nable* et la *sambuque*, ou *trigone*, qui ont beaucoup de ressemblance avec le psaltérion dont on s'est servi au moyen âge. Le *nable*, ou du moins l'un des instruments qui ont été appelés de ce nom, se composait d'une boîte ou cadre sonore triangulaire dont l'un des angles était tronqué. Les cordes étaient tendues perpendiculairement dans la partie vide du triangle. Dom Calmet croit que cet instrument était le *psautherin*, ou psaltérion, dont il est question dans Daniel. Plusieurs manuscrits du IX[e] siècle en contiennent divers modèles; Strutt en a copié un dans son *Angleterre ancienne*. Le nom de *sambuque*, dans le sens d'instrument à cordes, car il s'est pris aussi dans le sens d'instrument à vent, exprime un instrument qui se composait d'une petite boîte triangulaire sur laquelle étaient tendues un nombre de cordes assez restreint. Ces cordes étaient posées horizontalement au lieu d'être placées perpendiculairement comme dans le *nable* (voy. pl. XVIII, fig. 160). On croit que le trigone et le magade étaient la même chose que la sambuque, ou du moins des variétés de cet instrument peu différentes les unes des autres. Les dessins de sambuque de la Bible de Vence, auxquels se rapporte la description ci-dessus, ressemblent beaucoup à ceux qui représentent des psaltérions dans le *Doten Dantz*. Mais avant de nous occuper de ces derniers, constatons les modifications que le psaltérion antique de forme triangulaire avait subies au moyen âge.

L'instrument, au lieu d'être uniquement formé par une sorte de cadre ou de châssis, soit carré, soit triangulaire, laissant au milieu un vide traversé par les cordes, avait un corps sonore composé d'une caisse plate percée de plusieurs ouïes, et dont les côtés ne montaient point obliquement en droite ligne, et étaient plus ou moins cintrés. L'existence de la caisse sonore qui forme le corps de ce psaltérion moderne peut être constatée chez les Hébreux. Une des espèces de *kinnor*, dont ils faisaient usage et que quelques uns disent avoir été l'instrument même dont se servait le roi David, ne présentait pas non plus un vide dans la partie où les cordes étaient tendues; mais celles-ci étaient posées horizontalement sur une caisse sonore en forme de triangle, dont les côtés montaient obliquement, mais n'étaient pas cintrés. Ce psaltérion se rencontre quelquefois sur des manuscrits appartenant aux premiers temps du moyen âge.

Bientôt on eut l'idée d'imprimer à cet instrument de légères courbures sur les côtés et d'aplatir ou d'arrondir l'un de ses angles, afin de le rendre plus gracieux ou plus commode à porter quand on en jouait. C'est avec ces modifications qu'il se présente, à partir du XII[e] siècle, dans un grand nombre de monuments, par exemple, dans une sculpture de la cathédrale d'Amiens (XIII[e] siècle), et dans le modèle dont j'ai donné le dessin planche XVIII, figure 161.

Les côtés de l'instrument ayant été cintrés de plus en plus, le psaltérion que j'indique atteignit la dernière phase de sa transformation. Il eut dès lors la figure sous laquelle nous devons le reconnaître dans le *Doten Dantz*, en *a* et en *b* (pl. VIII, fig. 54, et pl. XI, fig. 68), aussi bien que dans le dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg et reproduit ci-après, pl. XIV, fig. 86. C'est le dernier musicien du concert céleste qui joue de cet instrument. Ces exemples prouvent que les cordes du psaltérion, ou *saltère*, se touchaient des deux mains ou d'une seule main, soit avec les doigts, soit au moyen de deux petites plumes ou bâtons à crochets en manière de plectre. Ce dernier procédé n'était point exceptionnel, comme on l'a cru, car les exemples en sont assez fréquents. Ainsi, avec celui de l'ange du dessin de la cathédrale de Strasbourg, on pourrait citer un autre ange joueur de psaltérion qui figure parmi ceux auxquels Hemling a donné des instruments dans les peintures dont il a orné la châsse de sainte Ursule à Bruges. Les cordes du psaltérion étaient de métal, et suivant Gerson, d'argent ou d'or mêlé d'argent. Elles étaient ordinairement simples, quelquefois doubles, c'est-à-dire accordées deux par deux. On observe cette particularité, au XIV[e] siècle, comme à une époque plus rapprochée des temps actuels. On ne peut pas dire que le nombre en fut rigoureusement fixé, du moins serait-il impossible de se faire une opinion quelconque à cet égard d'après l'inspection et la comparaison des monuments. On trouve en effet des psaltérions qui ont dix, douze et quinze cordes; d'autres en ont beaucoup moins et d'autres davantage. Cela dépendait vraisemblablement de leur dimension, car il y en avait de différentes grandeurs. *b* du *Doten Dantz* (pl. XI, fig. 68) représente un instrument beaucoup plus petit que celui qu'on voit en *a* (pl. VIII, fig. 54). Ce petit psalté-

rion a sept ou huit cordes. Le spectre le pose contre sa poitrine; l'un des côtés saillants de l'instrument est appuyé sur son bras droit, et par l'échancrure du cintre pratiquée au-dessous il fait passer sa main droite et son avant-bras pour toucher les cordes au moyen d'une petite plume qu'il tient délicatement entre les doigts. En *a*, le joueur de psaltérion d'outre-tombe porte son instrument au moyen d'une courroie qui lui passe sur l'épaule et derrière le dos. Il en pince les cordes avec les doigts de la main gauche; de la main droite il saisit violemment le bras du jeune homme: « Venez, lui dit-il, je jouerai pour vous faire » danser. » Dans ce dernier exemple, la caisse sonore du psaltérion est montée de douze cordes, et l'on y remarque deux ouïes; mais on en doit supposer une troisième placée sous le bras gauche du musicien, vis-à-vis celle qui est pratiquée dans la partie la plus élevée de l'instrument; dans l'autre dessin, ce détail manque complétement.

Le psaltérion triangulaire à angle tronqué que nous venons de trouver dans plusieurs monuments du xve siècle, entre autres dans une Danse des Morts allemande, avait encore à cette époque, dans les pays d'outre-Rhin, aussi bien qu'en France, en Angleterre et en Italie, une assez grande vogue, mais dans le siècle suivant il devint plus rare, ou du moins l'usage en fut abandonné chez plusieurs nations. Du temps de Prætorius, c'est-à-dire au xviie siècle, les Allemands ne s'en servaient plus. L'auteur de la *Sciagraphia* le prend pour un instrument italien d'après le modèle qu'il en donne, et que j'ai reproduit comme exemple de la forme du psaltérion au xviie siècle (pl. XVII, fig. 162). Prætorius ajoute que c'était un instrument peu estimé, et placé à peu près au même rang que la chifonie ou lyre des paysans et des mendiants. Les habitants de la Péninsule le désignaient sous le nom vulgaire d'*instrumento di porco*, nom que Prætorius rend par *Schweinkopf*, qui se traduirait littéralement en français par *tête de porc*. D'où provient cette dénomination triviale? Probablement de la ressemblance que présentait l'instrument avec une hure, parce qu'il était large à son sommet et s'allongeait en diminuant progressivement jusqu'à l'angle tronqué qui en formait la base. Quelle chute pour le psaltérion, pour l'instrument du roi David qu'un pareil rapprochement! Mais il était destiné à subir une humiliation plus grande encore. Au xve siècle, et sans doute plus anciennement, on appelait *saltérion* le lieu où l'on enfermait les criminels. On lit, à la date de 1411, dans les *Lettres remises*: « Ce prisonnier et lui furent mis *au saltérion*. » A cette expression, nous avons substitué celle-ci: *mettre au violon*, pour dire enfermer quelqu'un dans la cellule du corps de garde qui sert de prison provisoire. La forme de cette cellule, ou plutôt celle de ses ouvertures défendues par des barreaux a vraisemblablement donné l'idée de ces singulières dénominations. La cellule représentait, si l'on peut admettre cette comparaison, la caisse sonore, et les barreaux figuraient les cordes. Cependant le psaltérion, avec tous ses dérivés, a été aussi répandu, aussi estimé dans le moyen âge, que l'a été la harpe. Les anciens poëtes en font souvent mention, et le joignent aux instruments favoris des ménestrels. Dans les auteurs flamands il est désigné sous le nom de *santorie* ou *santol*:

Cil jongleor de pluisors terres
Cantent et sonent lor vieles,
Muses, harpes, orcanons
Timpanes et *salterions*,
(*Roman de l'âtre périlleux.*)

On le voioit esbanoier
En estrument oïr, sonner
Psaltère, harpes et vieles,
Et giges et chifonies beles.
(*Le Lucidaire.*)

Psalterion prent et viele
Et puis psalterionne et viele.
(*Roman de la Rose*, xiiie siècle.)

Et si ot a grant plante
Estrument de divers metiers
Estives, harpes et *sautiers*,
Vieles, gygues et rotes,
Qui chantoient diverses notes.
(*Roman de la Poire.*)

Slaet, santorien, herpen, *Flyten* en *Lyten*.
(Houwaert, *Handel der Amoureusheit.*)

Il y avait des joueurs de psaltérion à la cour des rois de France: Louis X le Hutin en avait un dans

son corps de musique. Ce musicien s'appelait Guillot (1). Parmi les ménétriers à trois sous par jour, qui, vers 1349, faisaient partie de la bande des ménétriers du duc de Normandie, on voit figurer un *Jehan Bonet de Rains*, jouant du *demy-canon*. Or il faut savoir que plusieurs auteurs sont d'avis que l'un des instruments exprimés au moyen âge par le mot *canon*, mot qui eut autrefois, comme on sait, des acceptions très diverses, était de l'espèce du psaltérion triangulaire. Il faut dire la même chose du *demy-canon*, qui était, comme son nom l'indique, plus petit que le canon. C'est probablement pour *demi-canon* que nous trouvons écrit dans Guillaume de Machault *micamon*. Ce *micamon* a donné la torture aux commentateurs et aux étymologistes. Il en a été de même de *canon*, que du Cange interprète dans le sens de *flûte*, *tubus*, *fistula*. Mais la dénomination orientale *kanun* ou *qânon* a dirigé les recherches vers les familles d'instruments à cordes, et l'on a reconnu que les Arabes l'appliquaient généralement aux variétés du psaltérion, et en particulier à un instrument composé d'une caisse sonore présentant la forme d'un triangle au sommet tronqué. Cet instrument est monté d'un grand nombre de cordes, dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque note. Villoteau décrit à peu près de la même manière un instrument nommé *santir* ou *pisantir*, moins estimé que le précédent, et dont les Orientaux font encore usage dans la musique des spectacles et des danses populaires. Il est aussi cultivé sous ce nom en Europe, chez les Russes (2). On veut que le *qânon* et le *santir* aient été introduits par les croisés, et soient devenus les instruments à cordes que les Européens ont appelés *psaltérion*, *canon*, *tympanon*, et peut-être aussi *dulce melos* (3). Il est utile d'observer dès à présent que le tympanon n'est qu'une variété du psaltérion, et qu'à un point de vue général, on ne commet point d'erreur en confondant les deux instruments. Mais si l'on tient compte de la manière de toucher les cordes, et de quelques autres détails et particularités, on jugera qu'il y a lieu de faire une distinction entre eux, bien que cette distinction n'ait pas toujours été faite. Autrefois on distinguait pareillement le canon d'avec le psaltérion, ainsi que le prouve l'exemple suivant, en admettant que le mot *canon* s'y réfère à coup sûr aux instruments à cordes appelés de la sorte :

« Plenté d'instrumens y avoit
» Vielles et psalterions,
» Harpes, roles et canons. »
(*Roman de Cléomades*, XIIIᵉ siècle.)

Quoi qu'il de soit, le psaltérion se modifia singulièrement à partir du XVIᵉ siècle. A mesure que la forme triangulaire et cintrée sur les côtés tendait à disparaître complétement, on revenait à la forme ancienne sans courbure, tantôt triangulaire, tantôt trapézoïde, et quelquefois presque carrée.

Les cordes étaient de fil de fer ou de laiton ; elles portaient sur deux chevalets placés des deux côtés de la table, et étaient attachées à des chevilles de fer plantées dans le coffre de l'instrument : on les posait ordinairement de deux en deux, et on les accordait de quatre en quatre pour chaque note. Il y en avait ordinairement treize rangs. On les mettait en vibration de différentes manières, soit en y appuyant légèrement les doigts, soit en les égratignant avec une épingle, ou en les frisant avec l'extrémité d'une plume attachée à un anneau, dont l'exécutant armait chacun de ses doigts.

---

(1) « Guillotus de psalterion pro IV^xxXIII diebus, a I Julii ad » X novembris, III s. per diem, XIII lib. XIX s. » (Ludwig, *Reliquiæ manuscript. omnis medii ævi*, t. XII, p. 74.)

(2) Voy. *Jablonski allgemeines Lexikon der Künste und Wissenchafften*. Les cordes du psaltérion oriental ne sont cependant pas toujours frappées avec une baguette ; quelquefois aussi elles sont pincées avec les doigts. On joue de ce psaltérion des deux mains. L'instrument est posé horizontalement sur les genoux du musicien qui est accroupi, les jambes croisées, selon la coutume des Orientaux. Voyez à ce sujet les relations des voyageurs, particulièrement celles des Anglais touristes qui donnent aussi à ce psaltérion le nom de *dulcimer*, nom qui fut aussi donné jadis au psaltérion des Européens.

(3) Comme synonyme de *dulcimer* et peut-être du vieux français *doulcemelle*, le nom de *dulce melos* aurait passé ensuite du *qânon* à un instrument à cordes et à clavier de la nature du clavicorde, que l'on dérive aussi du *qânon*, à cause de la signification générique de ce mot qui s'entendait de tout instrument servant à mesurer les intervalles ou donnant des intervalles réglés, c'est-à-dire déterminés au moyen du partage de la corde ou des cordes en différentes longueurs, produisant diverses intonations. C'est par la même raison que le psaltérion allemand (*psalterium tedesco*) nommé *Hackbrett* ou *Cymbal*, et dérivé aussi du canon, a été considéré comme l'origine du *clavicimbalo* (*clavicymbalum*).

D'autres fois on les frappait avec des petites baguettes ou marteaux arrondis du bout, et dont la partie convexe portait sur les cordes. Dans ce cas, le psaltérion devenait un tympanon, instrument que quelques uns ont cru dévoir admettre dans la classe des instruments de percussion, parce que ses cordes étaient frappées et non pincées. Botté de Toulmon croit que c'était au tympanon que s'appliquait, surtout autrefois, le nom de *dulcimer*. Chez les Allemands, on le désignait sous le nom de *Hackbrett* ou *Cymbal*. Luscinius en a un dessin qui date du XVIe siècle. C'est une caisse sonore, presque carrée, percée de deux ouïes, et surmontée de six rangs de cordes (pl. XIX, fig. 165). Deux petits marteaux placés au-dessus de l'instrument indiquent de quelle manière on en jouait. Un autre modèle, moins ancien, à cordes nombreuses, nous est fourni par Prætorius. C'est celui que j'ai donné figure 163. Je dois en signaler un troisième dans la Danse d'Holbein, en *c*. Ce dessin de *Hackbrett* représente plutôt un psaltérion qu'un tympanon, car on ne voit pas que le squelette en joue autrement qu'avec les doigts, du moins le bâton ou crochet dont on se servait habituellement, ainsi qu'on l'a vu par les deux exemples qui précèdent, a-t-il été omis. Cependant la manière dont les doigts sont courbés semble indiquer qu'ils *harpaient* directement les cordes. Une courroie passée au cou décharné du spectre est fixée de chaque côté de la caisse sonore à un morceau de bois placé en dessous de cette caisse, du côté opposé à celui que le musicien funèbre pose contre sa cuisse. L'instrument est maintenu de la sorte dans une position horizontale, absolument comme les éventaires que portent les marchandes des quatre saisons. Les chevilles auxquelles sont fixées les cordes se voient parfaitement, et semblent distribuées sur deux rangs, l'un plus haut, l'autre plus bas. C'est avec un profond sentiment de pitié pour le vieillard qu'il mène à la tombe que le spectre fait résonner les cordes de son psaltérion. Cette gravure est une des plus expressives de la Danse d'Holbein (pl. XIX, fig. 164). Au XVIIe siècle, l'usage du psaltérion et du tympanon n'était point abandonné. On posait ordinairement ces instruments sur une table pour en jouer : ils figuraient souvent dans les concerts d'amateurs. Ils étaient particulièrement cultivés en France et en Espagne. Mersenne décrit un tympanon à treize rangs de cordes. Quoiqu'elles fussent frappées avec un bâton, il conserve à cet instrument le nom de psaltérion. « L'harmo» nie de ce psaltérion, dit-il, est fort agréable, à raison des sons clairs et argentins que rendent les cordes » d'acier, et je ne doute nullement que l'on n'en receust autant ou plus de contentement que de l'épinette » ou de la harpe, s'il se rencontroit quelqu'un qui le touchât avec autant d'industrie comme l'on touche le » clavecin. Quoi qu'il en soit, l'on peut recevoir du plaisir de cet instrument à bon marché et bien commo» dément, puisque l'on le peut avoir avec toute sa science pour un escu, et que l'on peut le porter dans » la poche. » On voit qu'il s'agissait ici d'un instrument de petite dimension. Kircher ne fait pas comme Mersenne l'éloge du psaltérion ; du moins celui qu'il désigne sous le nom de *Hackbrett* lui paraît-il défectueux : il l'accuse de ne rendre que des sons confus. Depuis la fin du XVIIIe siècle, le psaltérion est entièrement hors d'usage. Il a été détrôné par la harpe, et cela jusque dans les mains du roi David qui, cependant, devrait plutôt faire usage d'un instrument de la famille du psaltérion que d'un instrument en forme de *cithara anglica*, comme celui avec lequel les artistes ont coutume de le représenter.

La rote à cordes pincées ou touchées avec un plectre a été souvent confondu avec les instruments qui font le sujet de ce chapitre. La raison en est simple, et on la concevra facilement, quand on saura que la rote à cordes participe de la harpe et du psaltérion, mais surtout de la harpe proprement dite. En conséquence, il en sera question seulement dans le chapitre suivant.

Le psaltérion et le tympanon, comme variétés du *qânon*, en se combinant avec l'antique monocorde ou canon, ont produit plusieurs instruments formant une classe spéciale, tels que l'épinette, le clavecin, le clavicorde et quelques autres qui, après avoir subi des perfectionnements successifs, ont donné eux-mêmes naissance à un instrument qui les a remplacés tous et dont on fait un grand usage aujourd'hui, savoir le *piano-forte* ou simplement *piano*. Les dérivés dont je parle avaient des sautereaux armés d'un cuir, d'une plume, ou de petits crampons d'airain, ou bien encore des petits marteaux de bois dur couverts de peau, lesquels touchaient les cordes lorsqu'on enfonçait les touches correspondantes d'un clavier ajouté à l'instrument. Ils suppléaient de cette manière le plectre à tuyau de plume et les baguettes arrondies du psal-



térion et du tympanon. Ordinairement l'épinette avait des sautereaux armés de plume, quelquefois des marteaux de bois dur. Au XVII[e] siècle, on en faisait la différence d'avec le clavecin, parce qu'elle était de forme carrée et que le clavecin avait une caisse d'harmonie triangulaire semblable à celle de nos pianos à queue. Le clavecin avait reçu en Allemagne différents noms : d'abord celui de *clavicymbalum*, littéralement *cymbal à clefs*, parce que *cymbal* signifiait la même chose que *Hackbrett*. Le vulgaire avait en outre doté le clavecin du surnom trivial que l'on donnait au psaltérion à angle tronqué et à côtés cintrés; il l'appelait *Schweinkopf* (tête de porc, hure). Enfin, et à cause même de sa forme, cet instrument fut encore désigné par le mot *Flügel*, qui veut dire *aile*, et qui pourrait bien avoir fait le *Vloegel* des Flamands que l'on a supposé s'être appliqué à la flûte de Pan, parce que cette flûte ressemble aussi à une aile. Mais si le *Vloegel* des Flamands est le même mot que le *Flügel* des Allemands, il serait plutôt à présumer qu'on doit le prendre dans le sens de *clavicymbalum*. La même conjecture pourrait nous amener à découvrir la véritable signification du mot *eles* que l'on a rapproché de *Vloegel*, et qui figure au XIV[e] siècle dans l'énumération de Guillaume de Machault. Peut-être s'appliquait-il à une sorte de clavecin ou de tympanon à clavier et à touches, car j'ai déjà dit au chapitre où j'ai traité du monocorde et de ses dérivés, qu'on rencontre des instruments de ce genre à une époque très ancienne. Si l'on a observé que nos vieux poëtes en faisaient peu mention et oubliaient de les comprendre dans leur nomenclature, c'est peut-être parce qu'on ne sait pas les reconnaître sous les noms qu'ils leur ont donnés. En tout cas, si l'existence de ces instruments n'est pas tout à fait prouvée antérieurement au XIII[e] siècle, il est certain que le clavicorde ou l'épinette, le *clavicitherium*, le *clavicymbalum*, la virginale, le *dulce melos*, sortes de harpes et de psaltérions ou tympanons à touches, étaient déjà très répandus et très en vogue dès le XV[e] siècle.

CHAPITRE QUINZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

HARPES.

DANSE MACABRE impr. : *a.*) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DER DOTEN DANTZ : *b.*) Le Chanoine. *Der Dumherr* (pl. VIII, fig. 44). — *c.*) Le mauvais Moine. *Der bose Monich* (pl. X, fig. 65).

De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins. Cependant on a tout lieu de croire que cette origine est fort ancienne. L'Inde et l'Égypte semblent en offrir des traces qui remontent aux premiers âges du monde. Cependant, abstraction faite de toute identification avec le psaltérion, la harpe, en tant que harpe proprement dite et comme les modernes ont coutume de se la représenter, ne paraît pas avoir existé chez les Grecs et chez les Latins. Il est même fort douteux qu'elle ait été connue des Hébreux, comme on l'a prétendu. Identifiée avec le *kinnor* dont jouait le roi David, elle l'a été aussi avec le *hasor*, autre instrument à cordes dont il est parlé dans l'Écriture sainte, puis avec la *cinira*, que quelques uns distinguent d'avec la *cithara*, enfin avec le nable, la sambuque et le trigone des anciens.

Les instruments avec lesquels elle a le plus d'affinités sont le psaltérion et la cithare de forme triangulaire. Aussi, comme nous l'avons déjà vu, fut-elle souvent désignée au moyen âge sous le nom de *cithara*.

On peut, en effet, la considérer comme la cithare des peuples du Nord, auxquels Venance Fortunat, poëte du VI[e] siècle, attribue spécialement l'usage de la harpe (1). Chez les Scandinaves et les populations

(1) « *Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa.* » (Venant. Fort., *carm.* lib. VII.) — « Sola sæpe bombicans barbaros leudos harpa relidebat. » (Lib. I, *Epist.*)

des îles Britanniques, les traces de son usage remontent à une haute antiquité. L'un des exemples figurés les plus anciens que l'on en possède est l'instrument que l'abbé Gerbert a tiré d'un manuscrit du IXe siècle de Saint-Blaise. Cet instrument, dont j'ai déjà parlé, porte le nom de *cithara anglica*. Il a la forme d'un triangle irrégulier, et par conséquent trois côtés ou branches principales. La plus volumineuse est creuse, arrondie et percée de deux trous. C'est le corps sonore de l'instrument, dont l'intérieur, qui est vide, est traversé par douze cordes tendues perpendiculairement et attachées à des chevilles en haut et en bas. Cette description peut aussi s'appliquer à une figure de harpe bardique dont j'ai donné la copie planche V de mon *Manuel de musique militaire*. Seulement celle-ci n'a que neuf cordes et ces cordes ont une position légèrement oblique. Dans ce dernier exemple, les ouïes ne sont point placées du côté que l'on voit, ou n'y ont point été figurées par oubli.

On trouvera ce modèle de harpe du Nord, planche XIX, figure 166, ainsi qu'un autre dessin (fig. 167) représentant une forme de harpe particulière à l'Irlande. La caisse sonore de la harpe irlandaise (*clarseach*) est carrée et très volumineuse. Un de ses bras ou branches, celui de la partie antérieure, est cintré en manière d'arc-boutant. On voit à cet instrument un grand nombre de cordes. A ce sujet, je dirai tout de suite que les modèles de harpe présentent la même diversité que les différentes sortes de psaltérions dont il a été question dans le chapitre précédent. On ne saurait rien induire, sous ce rapport, des monuments figurés que l'on a sous les yeux. Les plus anciens modèles de harpe qu'on y voit figurer ont depuis six jusqu'à vingt-cinq cordes.

L'inexactitude de ces monuments est telle que le nombre des chevilles figurées par des points sur le corps sonore ou sur la branche supérieure de l'instrument surpasse presque toujours celui des cordes. Quelquefois l'inverse a lieu. En général, on peut citer comme très fréquents les exemples de harpes anciennes à neuf et à douze cordes en un seul rang (1). Celle que décrit Guillaume de Machault au XIIIe siècle, dans son *Dict de la harpe*, en avait vingt-cinq. Quant à la matière dont ces cordes étaient faites, il paraît à peu près prouvé que dans les plus anciens instruments de ce genre, particulièrement dans les harpes bardiques, elles étaient de métal; ensuite elles furent faites de cordes à boyau. En raison de leur fabrication grossière ou de leur épaisseur, elles offraient naturellement à l'exécutant une résistance qui l'obligeait à les saisir violemment avec les doigts pour en obtenir des sons. C'est probablement cette manière de les toucher qui fit adopter le nom de *harpe* pour distinguer l'instrument joué de la sorte de la cithare proprement dite, qui se touchait d'ordinaire assez délicatement avec un plectre. Le mot *harpe* vient du latin *harpa*, *harpagare*, *harpago*, qui viennent eux-mêmes du grec, et se rapportent à l'action de saisir violemment une chose (2). Cependant Papias prétend que l'instrument fut désigné de la sorte à cause d'un ancien peuple d'Italie nommé *Arpe*, qui en aurait fait usage primitivement; mais cette opinion inspire peu de confiance. Nous rencontrons pour la première fois le nom de *harpe* dans le poëme de Fortunatus dont il a été question ci-dessus, c'est-à-dire, dans le VIe siècle. A partir de cette époque, ce nom paraît avoir été généralement adopté. Cependant l'ancienne dénomination ne disparut point tout à fait; les poëtes et les auteurs qui écrivaient en latin y eurent souvent recours. C'est sous le nom de *cithara* que Luscinius, au XVIe siècle, donne une figure de harpe qui, par sa forme, accuse déjà des temps plus rapprochés.

---

(1) Plusieurs écrivains anglais croient que la harpe welche n'a eu, dans les premiers temps, que neuf cordes; à ce premier rang de cordes on en ajouta, dans la suite, un second, puis bientôt un troisième; de là la harpe à trois rangs de cordes dont Jones fait remonter l'invention au XVe siècle.

(2) Christophe Brower, commentant les vers de Fortunatus, fait la remarque suivante: « *Harpæ barbaricæ* hujus etymon. à Græcis de- » duxere, quia hoc in instrumento perpetuus nimirum est raptus » fidium; ita ut qui harpa canit, videatur manibus rapere fides, et » quod dicunt χορδὰς ἁρπάζειν. » Et Charles Nodier dit: « HARPE. Je con- » jecture que ce mot est fait par onomatopée du son des cordes de la » *harpe*, rassemblées en grand nombre sous les doigts et ébranlées » simultanément. Quoi qu'il en soit, le nom de *harpe* a très peu varié » dans les langues modernes. Les Anglo-Saxons l'ont appelée *hearpa*, » les Allemands *Herp* et *Harf*, les Anglais *arp*, et les Italiens *arpa*. » Harper est un vieux terme encore employé par Molière et Sarrazin, » pour *prendre, saisir dérober*. » (*Dict. des onomat.*) C'est pourquoi la langue française possède les locutions suivantes: *se harper*, *se harpigner*, pour se battre, se quereller; *jouer de la harpe*, pour dérober, parce qu'en jouant de la harpe, on a les mains crochues; *craindre la harpe*, avoir peur d'être pris, etc. De là encore le nom de *Harpagon*.

Dans les textes français du XIIe et du XIIIe siècle, notamment dans les traductions de la Bible, les mots *harpe*, et *harper*, pour pinçer de la harpe, répondent ordinairement au substantif *cithara* et au verbe *psallere* du latin. En voici quelques exemples :

Et nomen fratris ejus Jubal ; ipse fuit pater canentium *cithara* et organo. (*Gen.*, cap. IV, v. 21.)	Et le noume de son frère ert Jubal, et cil ert piere des chauntauntz en *harpe* et organ. (*Loc. cit.*)
Dixeruntque servi Saul ad eum : Ecce spiritus Dei malus exagitat te. Jubeat Dominus noster, et servi tui qui coram te sunt, quærent hominem scientem *psallere cithara*, ut quandò arripuerit te spiritus Domini malus, *psallat* manu sua, et leviùs feras. (*Reg.* I, cap. XVI, v. 15.)	Firent li servans a lur Seigneur, li mals esperis notre Seignur te travaille, s'il te plest cumande et nus querrons alcun ki *harper* sache, que quant li malz esperiz Deu t'envairad, chanted et *harped* et le plus légierement sufferas. (*Loc. cit.*)
David autem et omnis Israel ludebant coram Domino, in omnibus lignis fabrefactis, et *citharis*, et lyris, et tympanis, et sistris, et cymbalis. (*Reg.* II, cap. VII, v. 5.)	David è tuz ces de Israël juerent devant nostre Seigneur od multes ménieres d'estrumens, od *harpes* è lires è tympans et frestels et cymbals. (*Loc. cit.*)

Le mot *cithara* des versions latines est ordinairement mis pour *psaltérion*, *nable*, *kinnor* ou *cynira*, exprimés dans l'hébreu aux endroits correspondants. Ce mot ayant été interprété conformément au sens le plus moderne de *cithara*, fit donner à tous les instruments à cordes auquel on l'appliquait le caractère de la harpe du moyen âge, ou cithare du Nord. Il en résulta peu à peu la conviction que l'instrument favori du roi David n'était autre que celui-là. Dès lors on ne fit pas difficulté de substituer la harpe au psaltérion, ou *kinnor*, dans les mains du chantre des psaumes, quand on le représentait louant le Seigneur ou apaisant les fureurs de Saül. Il est digne de remarque que cette substitution ne s'opéra qu'environ à partir du XIIe siècle ; car, à une époque antérieure, principalement du IXe au XIe siècle, les artistes chargés d'orner les manuscrits des livres de piété, ou de contribuer à la décoration des monuments religieux, donnaient presque toujours au roi David un psaltérion tantôt de forme carrée avec des cordes perpendiculaires, tantôt en manière de triangle rectiligne avec des cordes perpendiculaires ou bien obliques, ou même horizontales. Depuis le XIIe siècle, le chantre sacré est presque toujours figuré avec une harpe ; les exemples qu'on en trouve dans les Bibles, les psautiers et les livres d'heures sont à l'infini. La harpe du roi David est, comme la plupart des harpes du moyen âge, de moyenne ou de petite dimension ; cependant elle offre quelquefois à cet égard une assez grande diversité de modèles comme le psaltérion, le nable, et en général tous les instruments à cordes du même genre.

Dans sa forme la plus usitée, elle était portative : pour en jouer, on la tenait de la même manière qu'aujourd'hui. Si l'on était assis, on en faisait porter la base sur les genoux, ou bien on l'appuyait sur le sol. Dans le cas contraire, on tenait l'instrument suspendu et maintenu contre la poitrine et le long du corps au moyen d'une courroie. C'était ainsi d'ailleurs que les ménestrels portaient un grand nombre des instruments à leur usage, parce qu'ils étaient souvent obligés de former des concerts en restant debout (1).

Les squelettes du quatuor musical placé en tête de la Danse Macabre sont un exemple de cet usage. Celui qui est représenté entre le joueur de tambourin et l'*organeeur*, pince d'une harpe qu'une courroie, dont les bouts sont attachés à un anneau, maintient devant lui dans une position perpendiculaire, et de telle sorte que la caisse sonore de cette harpe appuie sur la partie gauche de son corps. Le sommet de l'instrument n'atteint pas tout à fait à la hauteur de l'épaule du musicien, et la base du corps sonore ne

(1) Souvent même en marchant. Ainsi, à Paris, les musiciens de la corporation de Saint-Julien, dans la nuit de la fête de leur patron, faisaient des promenades artistiques en jouant de leurs instruments. En 1587, ce concert ambulant, dont j'ai déjà parlé, eut lieu avec « *luts, épinettes*, mandores, violons, flûtes à neuf trous, tambour à main et flûte à trois trous, tambour de Biscaye, larigaux, » *le tout bien d'accord et sonnant et allant parmi la ville.* » (Voy. *Recueil de ballets faits en 1600 par Michel Henry.* Ballets et Opéras, Ms. du roi, fonds la Vallière, 177, v. 6.)

descend pas plus bas que son genou (pl. IV, fig. 24). D'après cela, on peut avoir une idée approximative de la dimension ordinaire des harpes portatives. Dans cet exemple, la forme de l'instrument est allongée; le bras ou montant qui fait face au corps sonore est arrondi au lieu d'être tout à fait cintré, comme dans les dessins du *Doten Dantz* que nous examinerons bientôt. Le squelette touche les cordes avec les deux mains : sa main droite est du côté extérieur de l'instrument, et sa main gauche du côté opposé. Quelques ouïes sont figurées dans le haut du corps sonore. Le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, manuscrit du XVe siècle, contient la figure d'une harpe de ménestrel tout à fait semblable à celle-ci, si ce n'est qu'elle a neuf cordes, et que le dessin de la Danse Macabre ne nous en donne que sept ou huit. Dans les *Heures à l'usage de Rouen*, de Simon Vostre (1508), on voit un assez grand nombre d'instruments du même genre, et l'on pourra comparer celui que j'ai donné, planche XIX, figure 168, avec la harpe du troisième squelette de la figure 24, planche IV, tirée de la Danse imprimée à Paris en 1486. En *b* du *Doten Dantz*, la harpe dont le spectre accompagne la psalmodie du chanoine est semblable à la précédente pour la dimension; mais elle est moins allongée (pl. VII, fig. 44). Le bras de devant dessine une seconde courbe très proéminente, à peu près comme dans la harpe irlandaise dont j'ai donné le dessin, planche XIX, figure 167. L'attitude du squelette ne permet pas d'apercevoir plus de neuf cordes : quelques unes sont cachées par l'épaule droite du harpeur. Cette harpe devait probablement en avoir douze.

c de la même Danse allemande représente un modèle de harpe qui semble n'être pas tout à fait le même que le précédent (pl. X, fig. 65). Du reste, ce dessin est fort grossier. Le squelette est figuré tirant de la main gauche la robe du mauvais moine, et pinçant de la main droite les cordes de sa harpe, qui sont au nombre de neuf ou de dix. Dans tous les exemples qui précèdent, le corps sonore est carré. Dès le XIVe siècle, cette forme prévalut généralement. Au commencement du XVIe siècle, on rencontre déjà assez fréquemment des harpes d'une assez grande dimension qu'on ne tenait point sur les genoux, mais entre les genoux, comme on le fait à présent. Une de ces grandes harpes est figurée dans une gravure des magnifiques Heures de Simon Vostre, imprimées vers 1507 ou 1508, où le roi David est représenté chantant les psaumes et s'accompagnant de son instrument. Je donne, planche XIX, figure 169, cette image qui est remarquable en ce sens qu'elle met sous nos yeux un ancien et curieux exemple du type iconographique auquel on s'est arrêté pour représenter de nos jours le roi David dans les images de dévotion, et plus particulièrement dans celles qu'on destine à orner les vulgaires éditions des ouvrages illustrés de sacristie, tels que catéchismes, livres de cantiques et paroissiens. Habitué à voir presque partout le chantre des psaumes muni de cette harpe, le peuple se plaît à faire de fréquentes allusions à la *harpe* du roi David, tandis que le nable, le kinnor, le psaltérion du roi David lui demeurent parfaitement inconnus. Il ne se doute pas que le saint personnage tient un instrument qui, sous la forme qu'on se plaît à lui donner, a bien appartenu aux bardes du culte druidique, mais n'a probablement jamais figuré dans les mains d'un prophète de la religion d'Israël. Toutefois, à son insu, et par le fait d'une association d'idées qui est parvenu jusqu'à lui, mais dont le premier lien lui échappe, le peuple se sert encore de l'expression *jouer de la harpe du roi David*, pour dire *voler*. Or de cette harpe, instrument du voleur, au *saltérion*, où l'on enfermait autrefois les criminels, et au *violon* de nos corps de garde, le rapport est peu éloigné.

En Allemagne, on a donné le nom de *harpe du roi David* à une espèce de grande harpe très compliquée, fournie de cordes nombreuses et ayant un fond de bois, ou table de résonnance, sous les cordes. Elle est composée de deux parties, c'est-à-dire double. Elle était déjà en usage au XVIIe siècle. Cet instrument ne justifie son nom que par la circonstance du fond sur lequel passent les cordes; nous nous rappelons avoir remarqué quelque chose d'analogue dans un modèle de psaltérion antique. Le système de construction dont il s'agit a donc été appliqué à des variétés de harpe comme à des variétés de psaltérion; nous en trouvons un exemple très ancien dans la :

ROTE *à cordes pincées* ou *touchées avec le plectre*. — Cette rote, qu'il ne faut pas confondre avec l'espèce de viole bardique dont on a donné la description au chapitre XIIe, est un instrument qui participait de la harpe et du psaltérion avec lesquels il s'employait souvent et a été fréquemment confondu. Le motif



de cette confusion est que *rota*, de même que *crwt*, qui signifie la même chose dans les langues du Nord, se prenait originairement, et dans un sens indéfini, pour *psalterium*, *triangulum* (ou *trigone*), et pour *lyra*, *cithara*, mots qui tous occasionnaient une confusion semblable lorsqu'on les employait d'une manière générique. On voit, par un passage d'un manuscrit de Saint-Gall des psaumes de Notker, que le mot *rote* fut particulièrement donné ensuite à un instrument triangulaire en forme de delta, considéré comme un perfectionnement du psaltérion antique (1); d'autres l'appliquèrent à la cithare; enfin, on s'en servit pour exprimer une sorte de harpe qui différait de la harpe ordinaire en quelques parties. Les uns croient qu'elle était plus petite et montée de cordes à boyau; d'où il résulte qu'on l'aurait appelée *cionar-cruit*, pour la distinguer de la harpe qui avait des cordes de métal, et que désignait spécialement le terme de *clarseach*. Mais, comme l'a fort bien remarqué M. de Coussemaker, la différence la plus importante à signaler entre les deux instruments, c'est que la rote, qui était triangulaire comme la harpe, avait une table ou caisse sonore percée d'ouïes, laquelle embrassait la totalité ou la presque totalité de l'intérieur du triangle, et formait un fond placé sous les cordes. Par cette raison, on ne pouvait toucher celles-ci que d'un seul côté. M. de Coussemaker cite de cette sorte de harpe deux exemples du XIVe siècle. Le nombre des cordes de la rote semble avoir varié comme celui des cordes de la harpe ordinaire. On peut dire qu'il est quelquefois de dix, de douze ou de dix-sept. Au XIIe siècle, Guiraud de Calençon, conseillant à un jongleur de s'exercer à la pratique des instruments, lui recommande de faire garnir la rote de dix-sept cordes : « Faitz la *rota* » *à* XVII *cordes* garnir. » Cette rote paraît avoir été celle dont nous nous occupons. On remarquera que l poëte ne la confond pas avec le psaltérion, qu'il mentionne à part un peu plus loin sous le nom de *salteri*, et auquel il donne seulement dix cordes.

Je crois que l'on peut regarder comme un dérivé de cette rote, non seulement la harpe double dont il a été question plus haut, mais encore une espèce de petite harpe en forme d'aile que les Allemands appelaient *Drathharfe* (et aussi *Spitz* ou *Flügelharfe*), les Italiens *arpanetta*, et dont l'intérieur était plein, c'est-à-dire composé d'un fond ou d'une caisse sonore percée d'ouïes, sur laquelle étaient tendues perpendiculairement une notable quantité de cordes de métal. Cet instrument, qui était employé au XVIe siècle, n'est certainement pas resté étranger à l'origine du clavecin vertical.

Pendant longtemps la harpe à cordes pincées et la rote ont joui d'une vogue à peu près égale. Elles semblaient avoir hérité dans le moyen âge du prestige poétique qui s'attachait à la lyre dans l'antiquité. Déjà, parmi les bardes du pays de Galles, la harpe était en grand honneur ainsi que le *crwt*. Le recueil des *Leges Wallicæ*, dont les plus anciens documents nous reportent à plus de quatre cents ans avant l'ère chrétienne, contiennent de nombreux passages où il est fait mention de ces instruments. Il faut particulièrement citer celui qui nous apprend que les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron sont *sa harpe, son manteau et son échiquier* (2). A un autre endroit, il est dit : *Trois choses sont nécessaires à un homme dans sa maison, savoir : une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et une harpe bien accordée* (3). On place indifféremment la harpe et la rote dans les mains des héros dont les poëtes du moyen âge racontent la *geste*. C'est au son de la harpe que l'amant d'Yseult fait le lamentable récit de ses peines amoureuses : « Lors sasiet mesire Tristan, et commence a atemprer la harpe, selonc le cant qu'il uoloit » dire. Lors se tourne uers Hector et li dist : mesire Hector, puisque ces nonueles que nous saues furent » aportees, ie chevauchoie un jour par une forest tous seus, sans compaingnie tant dolans et esmasies » conques si dolans ne fui : si con si cevaucoie, ie descendi a donc devant une fontainne et pensai en moi

---

(1) Dans un passage du traité de Mezler : *De viris illustribus monasterii S. Galli*, lib. I, c. XXIV, où il est question du moine Tutilo, célèbre au IXe siècle comme poëte, orateur, musicien et savant, la rote est assimilée au psaltérion. « Edidit non pauca » sui ingenii et pietatis monumenta, ex quibus *Tropi* et *melodiæ* » plures, quarum etiam in sacris usus. Cujus et universa dictata » singularis (fait Eckarardus) et agnoscibilis melodiæ sunt; quia » per *psalterium* seu *rotam* (textus habet *rhotam*) quia potentior » ipse erat, pneumata inventa dulciora sunt, ut apparet in : *Hodie* » *cantandus est.* » (Jodoc. Mezler, *loc. cit.*)

(2) *Leges Wallicæ*, réunies et traduites par Wotton et Moses William, p. 361.

(3) *Idem*, p. 302.

» meismes, et tronuai a donc en pensant que oncques a nul ior du monde not autant de dolor par amours, » comme iai-eu, et de cele grant doleur fis un lay, et ches vers vous voel si orendroit harper et sacies, » conques ne fu harpe se par moi non-ha, sire, pour Dieu dites ! fait Hector. Il le comenche a donc, quant » il a la harpe atemprée autrefois, lors comenche a dire en tel manière (1). » Le 15 mai 1360, Coppin de Brequin, *roy des menestres du royaume de France*, qui avait suivi le roi Jean en Angleterre lors de la première captivité de ce monarque, fut chargé par son maître d'acheter une harpe ; et cet instrument, dont il jouait sans doute lui-même, devait servir à charmer les ennuis de l'illustre captif (2). Toute la noblesse cultivait avec une prédilection marquée l'instrument que nous trouvons ici entre les mains de l'amant d'Yseult. Pour être un gentilhomme accompli, ou, comme on aurait pu dire au XVIIe siècle, pour être un *galant homme*, il fallait s'y montrer particulièrement habile. On lit dans le *Roman du roi Horn :*

En cel temps surent tut harpe manier
Com plus est courteis hom tant plus sot del mestier (3).

Le refus de jouer de la harpe dans les réunions où l'on en était prié, et où il était d'usage que chacun à son tour satisfît à cette obligation, eût passé pour une inconvenance ou tout au moins pour un caprice déplacé. Le *Roman du roi Horn* en fournit aussi la preuve :

A chescun pur harper fut la harpe commandée ;
Chescun i harpa, vileins seit qu'il devée !

On observait surtout cette coutume pendant les repas. A l'exemple des Grecs et des Romains, les Anglo-Saxons, dès le VIIe siècle, imposaient aux convives l'obligation de chanter et de jouer d'un instrument. Les rois, les princes, les seigneurs et les dames nobles elles-mêmes, n'eussent point essayé de s'y soustraire, et se faisaient au contraire un mérite de donner en cela l'exemple. Les trouvères et les jongleurs de profession ne sont donc pas les seuls qui aient fait leurs preuves comme *harpeurs.* Dans le *Roman du Brut*, Robert Wace raconte que Celdric, ayant été au secours de son frère Baldus, qui était en guerre avec le roi Arthus, se déguisa en *harpeur* pour ne pas être reconnu. Le même poëte proclame Gabet dieu de la musique, parce qu'il « *savoit de viele, de rote, de harpe, de chorum, de lire et de psalterium.* »

Le célèbre roi Horn, dont les amours avec la fille de Hunlaff défrayent en partie le roman qui porte son nom, et que j'ai cité plus haut, avait acquis dans l'art de pincer de la harpe une telle supériorité, que malgré le déguisement dont il avait fait choix pour voyager incognito en Irlande, il fut reconnu par la fille de Guddred rien qu'à la manière exquise dont il exécuta un jour devant elle le chant et l'accompagnement d'un lai. La noblesse française eut aussi du goût pour la harpe. L'histoire en fournit des preuves à différentes époques, principalement dans le XVe siècle. On voit par un compte du 17 janvier 1400 de Lorens du Hest, faiseur de harpes à Paris, que la duchesse Valentine Visconti, femme de Louis, duc d'Orléans, jouait de cet instrument, et qu'elle possédait plusieurs harpes dont une fort belle (4). La reine Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, faisait acheter, l'an 1416, des cordes pour remonter la sienne (5). Enfin, la manière dont les

---

(1) Roman de Tristan en prose, leçon d'un ms. du XIVe siècle, cité par Wolff, *Ueber die Lais, sequenzen und Leiche.* (Heidelberg, 1841, p. 57.)

(2) « Le roy des menestereulx, pour une harpe achetée du commandement du roy, II nobles valent XIII s. IIII d. » (*Le livre et journal ou quel est contenu la recepte et despense de l'hostel du roy de France en Angleterre, depuis le premier jour de juillet MCCCLIX, jusques au premier jour de janvier en suivant.* Ms. du roi, suppl., fr. 98-25, fol. LXV verso.)

(3) Ms. Harléien, n° 527, fol. 66, r°, col. I.

(4) Ce fait est constaté par deux quittances de son luthier. Dans la première, *Lorens du Hest, faiseur de harpes à Paris*, reconnait avoir reçu du trésorier de la duchesse « la somme de 32 sous parisis pour avoir rappareillé et mis à point deux des harpes de madame la duchesse, esquelles il a fait et mis broches et cordes toutes » neufves, et ycelles recollées là où mestier estoit; et en l'une » d'icelles fait, taillé et assis un fond tout neuf. » Dans la seconde quittance, datée du 29 mars 1401, le même luthier mentionne d'autres réparations faites à *la belle harpe* de madame la duchesse.

(5) « A Jehan du Lige, pour cordes de harpes qu'il avoit achettées et payées pour la royne, par commandement de Bietrix de » Ry, le dit jour (dernier octobre 1416), IIII s. — *Item*, pour cordes » de harpes pour la royne delivrées à ma dame de Bomont et par » son commandement, le XIe jour de novembre (1416).... VI s. » (*Compte des menus plaisirs de la reine Isabeau de Bavière*, chap. *Dépenses*, Arch. du roy., n° 270.)

poëtes de cour parlent de cet instrument, le citant presque toujours comme le premier ou tout au moins comme l'un des premiers admis dans les concerts, prouve que la harpe en France n'était pas moins en faveur qu'elle ne l'avait été dès l'origine dans les îles Britanniques, et surtout en Irlande. On a déjà vu plus haut que Guillaume de Machault avait composé au XIIIe siècle un *Dict de la harpe* (Ms. de la Bibliothèque nationale, n° 7221, fol. 164 recto et suiv.). Dans ce poëme, il imagine que chaque corde de l'instrument divin représente une vertu de sa maîtresse. Les cordes sont au nombre de vingt-cinq : la première est *bonté*, la seconde *gaieté*, la troisième *douceur*, la quatrième *humilité*, et ainsi de suite. « Je ne puis trop bien ma » dame comparer, dit l'auteur,

» A la harpe et son corps gent payer
» De vingt-cinq cordes que la harpe ha
» Dont roi David par maintes fois harpa. »

L'amant justifie l'objet de comparaison dont il a fait choix en déclarant que la harpe surpasse tous les autres instruments :

« Mais la harpe qui tout instrument passe,
» Quant sagement bien en joue compasse,
» A la harpe partout telle renommée
» Qu'autre douceur à li n'est comparée. »

A l'époque dont il s'agit, la harpe n'était pourtant rien moins qu'un instrument parfait, et même jusqu'au XVIIe siècle sa construction laissa beaucoup à désirer.

Comme on ne pouvait la garnir d'autant de cordes qu'il en eût fallu mettre pour donner les sons des notes diésées et bémolisées, ses ressources, quant à la modulation, étaient à peu près nulles. Vers 1660, on fit dans le Tyrol une première tentative pour obtenir un perfectionnement, mais la solution qu'on avait en vue ne fut trouvée qu'en 1720 par l'invention des pédales dont on est redevable à un luthier de Donawerth, nommé Hochbruker. Dès lors le système de construction de la harpe entra dans une voie de progrès qui augmenta la vogue dont jouissait l'instrument en France. Cette vogue atteignit à son apogée au commencement de ce siècle, sous l'empire. L'attitude gracieuse que le jeu de cet instrument fait prendre aux femmes mit la harpe en grande faveur parmi les musiciennes qui désiraient briller dans le monde comme artistes ou comme amateurs. Une femme célèbre, madame de Genlis, s'y est exercée avec succès, en a donné des leçons et en a rédigé une bonne méthode. La préférence que le beau sexe accordait à cet instrument est constatée dans cette phrase peu française, très alambiquée et passablement ridicule qu'un bel esprit en veine de galanterie écrivait il y a quelque cinquante ans : « Cet instrument devient l'objet de » l'amusement d'un sexe né sensible, qui, loin de se refuser aux émotions que la harpe sait exciter dans » nos âmes par la douceur de son harmonie et la suavité de ses sons, lui prête encore des secours favorables » afin d'en augmenter les charmes. »

Aujourd'hui la harpe est peu cultivée parmi les amateurs, si ce n'est en Angleterre; mais elle figure encore avec succès dans les mains de quelques virtuoses, et produit de charmants effets dans l'orchestre de nos théâtres pour accompagner la voix et varier les combinaisons instrumentales. Les poëtes nous parlent de la harpe presque aussi souvent que de la lyre; ils vantent le charme mélancolique de cet instrument dont on a dit :

Il n'est ni ange ni homme
Qui ne pleure quand chante la harpe.



CHAPITRE SEIZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

LUTHS.

DER DOTEN DANTZ : *a.*) Le Baron. *Der Grave* (pl. VIII, fig. 52). — *b.*) L'Aubergiste. *Der Wirt* (pl. X, fig. 62). — *c.*) La Nonne. *Die Nonne* (pl. XI, fig. 74). — DANSE DU GRAND-BALE : *d.*) La Duchesse. *Die Herzoginn* (pl. XIX, fig. 170). — ICONES MORTIS d'Holbein : *e.*) La Nonne.

Les instruments composés d'un corps sonore de forme ovale, surmonté de cordes à intonations fixes, pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre, et d'un manche à *touches* ou degrés indiquant les divisions des cordes, sont communs à un grand nombre de peuples et ont une origine indubitablement très ancienne. Non seulement les monuments de l'antique Égypte en contiennent des figures, mais l'Inde même possède des représentations de ce genre. On attribue aussi aux Grecs et aux Romains l'usage d'un instrument qui appartiendrait à la même famille et que l'on a assimilé tantôt au luth, tantôt à la guitare et au cistre. C'est la *chelys*, qui a été elle-même confondue par les anciens avec les variétés de la lyre nommées *barbitos* et *testudo*. La chelys a un petit corps arrondi et un manche. Elle est montée ordinairement de trois cordes. On a tâché de découvrir si les peuples désignés sous le nom de *barbares* pouvaient offrir des exemples analogues, et, à la suite de ces recherches, quelques uns ont cru devoir attribuer à ces peuples un instrument à cordes qu'ils supposent avoir été la même chose que la guitare. Mais rien de tout cela n'est certain, et l'opinion à laquelle se rangent le plus grand nombre, c'est que tous les instruments de la famille de ceux dont il est question tirent leur origine de l'Orient, opinion qui se fortifie de cette circonstance, que les Indiens, les Arabes et les Turcs en cultivent un très grand nombre d'espèces. Deux de ces espèces, tout à fait populaires dans ces contrées, et dont l'une se nomme *el-e'oud* ou *e'oud*, et l'autre *sitar* ou *kissa*, passent pour avoir été importées en Europe par les Maures d'Espagne et pour y avoir produit deux types principaux qui se sont diversifiés ensuite de mille manières sous des noms différents. Ces deux types sont le luth et la guitare. Ils ont joui l'un et l'autre d'une grande faveur au moyen âge, principalement dans la seconde période et environ depuis le XIIIe, jusque vers la moitié du XVIIIe siècle. La principale différence qui existe entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps sonore, plat en dessus et en dessous dans le premier de ces instruments, bombé et arrondi du côté du dos dans le second. Cette différence sera mieux indiquée par la description spéciale que je vais faire de chacun d'eux. Je commence par le :

LUTH, *luit*, *leuth*, *leut*, *lut*, *luc*, *luz*, *lus* (1).

> *Leus*, moraches et guiternes
> Dont on joue par ces tavernes.
> (Guillaume de Machault, *La prise d'Alexandrie*, XIVe siècle.)

> Demenez ici vos caroles,
> Muses, et, avec mes chansons,
> Accordez doucement les sons
> De vos *luths* et de vos violes.
> (Ronsard, *Epit. de Marulle*, XVIe siècle.)

> J'ai oublié tout cela qu'autrefois
> J'avois appris du *luth* et de la voix.
> (Joachim du Bellay, *La vieille courtisane*, XVIe siècle.)

> Tant que ma main pourra les cordes tendre,
> Du mignard *luth*, pour les graces chanter.
> (Louise Labé, *Sonnet*, XVIe siècle.)

> Elle ayant assez du pouce
> Tasté l'harmonie douce
> De son *luth*, sentant le son
> Bien d'accord, d'une voix franche
> Jointe au bruit de sa main blanche,
> Elle dit cette chanson.
> (Louise Labé, *Des louanges de Louise Labé Lyonnaise*, XVIe siècle.)

---

(1) Les Turcs ont écrit et prononcé *eoud*, *el-e'oud*, *laautha*; les Espagnols, qui, selon toute apparence, reçurent le même mot directement des Sarrasins, en ont fait *laoudo*. Le même nom a été écrit par les Italiens, *leuto*, qu'ils prononcent *léouto*, et aussi *luito*, qu'ils prononcent *liouto*; puis, par les Allemands, *Laute* (*laouté*). Les Français, à cause du son de l'*u* dans leur langue, ont dit *liut*, *leuth*, *luth*, en variant arbitrairement l'orthographe de ce nom.



On pense que le corps principal du luth fut fait primitivement d'une écaille de tortue, comme celui de la lyre de *Mercure*, d'où le nom de *testudo*, qui a quelquefois servi à désigner l'instrument. On le construisit ensuite en bois, mais il resta convexe du côté du dos, et de ce côté, au lieu de présenter une surface unie, il fut façonné à pans ou, si l'on veut, à côtes. Au milieu de la table de résonnance, qui était plate, il y avait une ouverture circulaire entaillée et découpée de manière à former un dessin élégant. Cette ouïe s'appelait *rose* ou *rosette*. Un manche adapté au corps sonore, et plié d'équerre en arrière, à son extrémité, supportait de distance en distance de petits filets minces de cordes à boyau qui le divisaient transversalement en plusieurs parties et formaient des cases pour poser les doigts, afin de varier d'une manière sûre les intonations. Les cordes étaient de boyau et distribuées sur plusieurs rangs, les unes simples, c'est-à-dire composées d'une seule corde, les autres doubles, c'est-à-dire comprenant deux cordes accordées à l'unisson et donnant par conséquent la même note. Le nombre des cordes, comme celui des touches, a nécessairement varié suivant les dimensions des luths et les perfectionnements que ces instruments subirent. Les plus anciens étaient fort simples sous ce rapport; mais les plus usités avant le XVIIe siècle comptaient déjà six rangs de cordes, dont cinq doubles, et un rang plus élevé composé d'une seule corde appelée *chanterelle* : soit onze cordes en tout. Ce nombre fut ensuite augmenté de cinq rangs doubles ajoutés au grave. Il en résulta que le luth finit par embrasser vingt-quatre cordes placées sur treize rangs; savoir : onze de deux cordes et les deux plus élevés d'une seule. Les huit cordes les plus graves servaient pour la basse, et les autres en montant étaient destinées au chant, c'est-à-dire à la mélodie.

On tenait le luth, lorsqu'on en jouait, de la main gauche, en même temps qu'on faisait agir les doigts de cette main sur la touche du manche pour diversifier les intonations. Le petit doigt de la main droite servait à soutenir l'instrument, pendant que les quatre autres doigts de la même main pinçaient les cordes. Quelquefois on jouait aussi du luth avec un plectre. C'est de la sorte que l'un des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg (pl. XIV, fig. 86) fait vibrer les cordes d'un petit luth à cheviller cambré qui doit dater du XVe siècle. Ce petit instrument, que l'on appelait :

LUTINA, est presque semblable à celui qui fut appelé aussi *mandore*. Dans la figure que j'indique, il semble n'avoir que quatre cordes, c'est-à-dire le nombre qui fut assigné à la mandore dans l'origine; mais dans la *Musurgia* de Luscinius, la *lutina* a douze cordes. Du reste, la dimension du luth, le nombre et la quantité de ses cordes, et la manière de l'accorder, ont créé des modèles différents qui, pour n'être au fond que des reproductions modifiées de l'invention première, n'en ont pas moins été différenciés et classés sous des noms particuliers. Quoi qu'il en soit, nous rencontrons en *a* du *Doten Dantz* un dessin de l'espèce de luth qui a été le plus généralement cultivée en Europe depuis le XVe jusqu'au XVIIIe siècle. Si le spectre tient ici précisément un luth, c'est que le luth était l'instrument des plaisirs de cour et de fêtes galantes, et que, par cela même, il se trouvait fort bien approprié au personnage du baron. Dans cet exemple, nous avons sous les yeux un modèle du luth ordinaire monté de six rangs de cordes : il est vu de face. Le coffre est ovale, le manche assez bien proportionné; au milieu de la table d'harmonie, sous les cordes, on aperçoit l'ouverture circulaire appelée *rose*. Le squelette porte ce luth de la main droite, parce qu'il n'en joue pas (pl. VIII, fig. 52).

Contrairement à l'exemple précédent, on ne voit en *c* que le dos du corps sonore. Il est arrondi et à côtes comme dans la plupart des luths. Le manche est plié d'équerre; on n'en aperçoit que la partie cambrée à laquelle tiennent les chevilles. Le nombre de ces dernières autorise à penser qu'il s'agit encore cette fois du luth à six rangs de cordes. Le squelette le tient de la main gauche pendant qu'il tire à lui de la main droite la pauvre nonne (pl. XI, fig. 74).

Dans la Danse du Grand-Bâle, nous n'apercevons également que la partie convexe d'un luth dont les sons paraissent causer une sensation désagréable à la duchesse, qui fait un geste de douleur et d'effroi. Ce luth, pour la forme, ne diffère pas de celui qu'on voit en *c*, mais le manche paraît avoir été retouché par un artiste qui a négligé de le cambrer dans sa partie supérieure. Sur ce manche droit, on compte de chaque côté six chevilles. Le spectre est représenté dans l'attitude d'un musicien jouant du luth (pl. XIX, fig. 170).

Comme dans le *Doten Dantz*, ce sont les accords d'un luth qui apportent à l'oreille surprise et troublée de la nonne un écho des chants mondains et des refrains d'amour. Interrompue dans sa prière, elle tourne la tête du côté d'où proviennent les sons nouveaux qu'elle entend; elle aperçoit alors un jeune homme assis sur sa couche virginale. Il tient un luth de la main gauche et pince les cordes avec les doigts de la main droite. La nonne, par l'expression de sa physionomie, montre qu'elle est doucement émue. Ce serait une gracieuse scène si la larve railleuse ne faisait ombre au tableau : placée derrière la jeune femme, elle semble l'engager à porter ses regards vers l'autel au pied duquel celle-ci est agenouillée. Là sont placées près de deux flambeaux allumés deux petites statues d'enfants qui semblent donner le dernier mot des préoccupations toutes nouvelles de la nonne. Cette charmante scène, que le peintre a traitée avec beaucoup de goût et de délicatesse, trouverait fort bien sa légende dans les vers suivants que notre collaborateur, M. Edouard Thierry, applique à la nonne de la Danse Macabre :

« Aux pieds de Dieu j'ai vécu sous le voile,
» Craignant les yeux hardis.
» J'ai fui le jour pour ne voir qu'une étoile,
» L'astre du paradis.
» Ne nous perds pas dans la foule des hommes;
» Tentateur, laisse-nous.
» Retire-toi, tu vois ce que nous sommes :
» Des vierges à genoux ! »

La Danse de Conrad Mechel contient une reproduction assez grossière et assez infidèle du dessin d'Holbein. Le jeune homme qui vient surprendre la sainte fille n'y est point représenté assis dans la cellule de cette dernière. Il se tient discrètement à la porte, debout, et pince amoureusement les cordes du luth, le pouce et l'index placés au milieu de la rose, le petit doigt appuyé sur la table d'harmonie et la main gauche parcourant les degrés de la touche. Ici ce personnage, comme son instrument, est vu de face. Du reste, sa mine est peu séduisante, et son extérieur semble annoncer un gros étudiant nourri de cervoise et de *Sauerkraut.* Dans l'esquisse que j'en ai donnée, planche XIX, figure 171, l'instrument est plus clairement représenté qu'il ne l'est dans l'original, dont les traits confus et la taille grossière ne permettent pas de distinguer le nombre des cordes que l'artiste s'est proposé de donner à ce dessin de luth. L'édition de la Danse de Mechel que je possède (Bâle, 1796) contient une autre gravure où le squelette qui vient de s'emparer du cardinal joue aussi d'un luth qui a neuf rangs de cordes.

Dans tous les sujets des Danses des Morts que l'on vient d'examiner, le luth a une signification qui témoigne du caractère qu'il avait revêtu dans les derniers temps du moyen âge, lorsque l'influence des mœurs italiennes le mit à la mode. Si nous le voyons figurer dans le tableau du Baron et dans celui de la Duchesse, si même nous le retrouvons dans celui de la Nonne comme instrument de séduction, c'est que le luth, depuis le XVe jusqu'au XVIIe siècle, fut par excellence l'instrument de la musique galante, l'accompagnateur obligé des déclarations d'amour, le *vade mecum* des courtisans, des nobles et des riches en bonne fortune. Tout poëte s'en servait pour accompagner ses rimes langoureuses, et pour peindre en musique, sous forme d'aubades ou de sérénades, son douloureux martyre. Les rois, les princes, les grands seigneurs et les hautes dames de la cour, avaient toujours parmi les gens de leur maison un poëte joueur de luth attitré, ayant la charge de valet de chambre. C'est en cette qualité que l'on trouve auprès de la personne du roi François Ier Albert de Rippe, joueur de luth, célébré par ses contemporains comme l'Orphée du siècle, et auteur d'un grand nombre de compositions pour son instrument favori. C'est encore au même titre que la reine Marguerite de Navarre pensionna le poëte Bonaventure Desperriers, qui composa pour elle *La manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes* (1).

---

(1) Ce curieux traité parut, après la mort de l'auteur, dans ses *Discours non plus mélancoliques que divers.*

Le luth, comme la guitare, était donc l'instrument des doux loisirs et des galants tête-à-tête : on le mêlait aux plaisirs du cœur comme à ceux de l'esprit. Il avait un caractère doux et intime qui l'a rendu surtout cher aux femmes. On avait recours à la magie de ses accords pour les apitoyer sur les maux que l'on endure pour elles et qu'elles seules peuvent guérir. Elles-mêmes s'en servaient afin de se rendre plus séduisantes et de fixer les cœurs volages. Joachim du Belley, dans une de ses poésies, fait dire à une courtisane :

Dès lors j'appris à chanter et baller,
Toucher du luth, et proprement parler,
Vestir un corps d'accoustrement propice,
Et embellir mon teint par artifice.

A un autre endroit, cette courtisane, se raillant des amants qui voulaient payer ses faveurs en *monnaie de singe*, dit encore :

Ces jeunes gens j'avois soin de chasser,
Qui pensent estre aimés sans débourser,
Nous croyant bien payer d'une gambade,
D'une chanson, *d'un luth* ou d'une aubade.

Les moralistes d'humeur chagrine ne manquaient pas de reprocher aux femmes d'aimer follement le *luth*, le *bal* et la *sérénade*. Cette passion, entretenue par le goût de l'imitation des mœurs italiennes, devint très vive pendant la Renaissance, et fut générale en Espagne, en Allemagne et en Angleterre comme en France. A l'instar des troubadours, des jongleurs et jongleresses, les *Minnesaenger* allemands cultivaient le luth, et s'en servaient pour accompagner leurs poésies. Hans Gerle, Ochsenkuhn, Otto Heinrich, Melchior Neusiedler, furent des joueurs de luth très renommés dans le XVIᵉ siècle. En 1509, parut à Venise l'une des premières méthodes que l'on ait écrites pour le luth (1). Ce fut à peu près dans le même temps que la fabrication de cet instrument constitua une branche d'industrie spéciale qui, limitée d'abord à son principal objet, s'étendit ensuite à la construction de tous les instruments à cordes. Ceux qui se vouaient à l'art de la lutherie prirent le nom de *luthiers*, et c'est encore par ce nom que les facteurs d'instruments qui font des harpes, des guitares, des violons, des violoncelles, etc., sont désignés de nos jours. La harpe et le luth ayant été les deux instruments favoris des poëtes de cour, l'un dans les commencements du moyen âge, l'autre pendant la Renaissance, il ne faut pas croire que ce soit toujours une fiction quand les poëtes eux-mêmes, dans leurs écrits, s'en attribuent l'usage, et se vantent d'y exceller. Seulement, je le répète, la harpe appartient à des temps plus reculés, et vint la première ; le luth est plus moderne, et, bien qu'il en soit fait mention dès le XIIIᵉ siècle, ce ne fut vraiment que deux siècles après qu'il tint le premier rang dans la musique de chambre parmi les instruments à cordes pincées. Jusque-là, il semble être resté confondu avec tous les autres instruments dont se servaient les jongleurs et les jongleresses, et n'avoir pas été spécialement en faveur. Le luth, comme la harpe, a eu son poëte. Claude du Verdier, né vers 1503, fils unique de l'auteur du *Dictionnaire*, consacre tout un poëme de deux cents vers alexandrins à en décrire les avantages. Du reste, ce poëme, qui est intitulé *le Luth* (2), passe pour être extrêmement ennuyeux. On lit dans la *Prise d'Alexandrie*, par Guillaume de Machault : *leus*, *moraches et guiternes*. On trouve dans une poésie

(1) La manière de noter la musique pour le luth constituait un système particulier. On employait à cet effet une portée de six lignes au-dessus de laquelle on indiquait les intonations par des lettres de l'alphabet, accompagnées des signes ordinaires de durée pour indiquer la valeur des notes. Des chiffres et d'autres signes de convention, placés soit sur les lignes de la portée, soit au-dessous, complétaient ce système de notation, communément désigné sous le nom de *tablature du luth*.

(2) Cette pièce a été publiée par du Verdier le père, qui dit, au sujet de son fils. « Etant allé de Boulogne en Italie, où il est de » présent, il a laissé par écrit huit chants intitulés : *le Luth*, *Bien*, » *la Blanque*, *la Beauté*, *l'Honneur*, *le Lien*, *le Centre*, *le Point*, » lesquels j'ai trouvés parmi ses papiers dans son étude, et en met » trai ici les deux premiers. »

de Molinet : *lucs et orguettes, harpes, psaltérions*. Forkel, en rapportant d'après du Cange ce dernier passage de Molinet, a été mis très plaisamment dans l'embarras par le vieux mot français *lucs* qui se trouve aussi dans Rabelais, mais dans lequel notre auteur n'a pas su reconnaître *luth* : « Quant à savoir, » dit-il, ce que c'était que les *lucs*, on n'apprend cela nulle part. » Puis il ajoute : « Peut-être avaient-» ils été baptisés de la sorte du nom de l'inventeur qui pouvait s'appeler *Lucas* (1). » Forkel, ordinairement si bien informé, fait ici de l'érudition par pure ignorance. C'est ce qui arrive souvent quand on a négligé d'acquérir certaines connaissances accessoires dont on ne soupçonnait pas tout de suite la nécessité, parce qu'elles n'ont qu'un rapport indirect avec le sujet que l'on traite, mais qu'il est pourtant urgent de posséder lorsqu'on veut résoudre certaines difficultés qui ne sont pas du nombre de celles qui se présentent tous les jours. Si Forkel avait quelque peu étudié le vieux français, s'il avait seulement consulté un glossaire de la langue romane, il aurait vu que *luc* s'est dit anciennement pour *luth*, et qu'il n'y avait vraiment là aucune question d'archéologie musicale de nature à l'embarrasser. Ceci doit être un avis aux naïfs compilateurs, de ne point copier à cet endroit Forkel, afin de ne pas contribuer à répandre l'opinion ridicule que le *luc* est un instrument du moyen âge qui pourrait bien avoir été inventé par un individu nommé *Lucas*.

Comme je l'ai observé en commençant, les principaux changements qui furent apportés au luth sous le rapport de la forme, de la dimension, de l'accord et du nombre des cordes, déterminèrent l'emploi d'expressions nouvelles servant à distinguer les modèles et les variétés que l'on créait. Ces dérivés du luth ne figurant pas dans les Danses des Morts, je me bornerai à dire quelques mots de ceux qui ont été le plus en usage.

Mandore, *mandolle, mandole*. — C'était une espèce de petit luth ou dessus de luth, dont le corps sonore était bombé et taillé à côtes comme celui du luth ordinaire, mais dont le manche était plus court. Il avait des cordes à boyau qui originairement étaient au nombre de quatre, et qui plus tard atteignirent le nombre de seize accordées deux par deux. Cet accord s'opérait de différentes manières, ordinairement de quinte en quarte. Quelquefois on abaissait la corde la plus haute, ou chanterelle, d'un ton, ce qui s'appelait *jouer à corde avalée* (2). On faisait vibrer ces cordes avec les doigts ou avec un bout de plume en guise de plectre. La mandore était principalement usitée en France et très en vogue dès le XVIe siècle. On la voit figurer avec le luth, en 1587, parmi les instruments sur lesquels les ménétriers de Paris, fêtant la Saint-Julien (3), firent entendre la nuit, dans les rues de la capitale, toutes sortes d'airs de danse, tels que voltes, courantes et autres du temps. On l'a quelquefois appelée *pandurina*, ce qui a donné lieu de la confondre avec la pandore, qui néanmoins en différait, comme on le verra plus loin.

Mandoline. — Elle ressemblait au luth quant à la forme du corps sonore, et tenait de la guitare par son manche, qui était plus court que celui du luth. Les Italiens en faisaient un grand usage ; ils l'appelaient *mandola, mandolina*, et la confondaient souvent avec la *mandora*. Ils en avaient de deux sortes : la mandoline napolitaine et la mandoline milanaise. La première portait quatre rangs ou chœurs de deux cordes ; le plus élevé avait des cordes à boyau, le second, en descendant, des cordes d'acier, le troisième des cordes de cuivre jaune tordu, le quatrième des cordes en boyau recouvert d'un fil d'argent. La mandoline milanaise avait cinq rangs de cordes. Ces deux espèces de mandolines étaient plus petites que la mandore : elles en différaient aussi un peu par l'accord.

Comme le luth et la guitare, ce genre d'instrument était très en vogue parmi les jeunes gentilshommes qui couraient les ruelles, recherchaient les aventures galantes, et chantaient le soir des poésies amou-

(1) « Was aber die *Lucs* für Instrumente gewesen seyn mœgen, » ist nirgends zu finden. Vielleicht haben sie diese Benennung von » dem Erfinder derselben, der etwa Lucas geheissen hat, bekom-» men. » (Forkel, *Allgem. Gesch. d. Mus.*, t. II, p. 747.)

(2) Du vieux mot français *avaler*, qui signifiait *descendre*.

(3) On se rappelle que les concerts de la nuit de Saint-Julien furent interdits par suite des abus qu'ils avaient occasionnés. Un arrêt du parlement du 26 août 1595, rendu en ce sens, porte que défenses sont faites de « s'assembler et d'aller en troupe, par les » rues, y porter *luths, mandolles* et autres instruments de musique » *à peine de la hart*. » (Voy. cet arrêt dans Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Preuves, t. III, p. 28.)



reuses sous les fenêtres de leurs maîtresses. C'est la mandoline qui accompagne la fameuse sérénade de Don Juan.

Colachon, en italien *Colascione.* — Cet instrument, composé d'un petit corps de luth surmonté d'un manche extrêmement long, et portant deux ou trois cordes à boyau, était particulier au pays de Naples, d'où l'usage s'en répandit au xviie siècle en d'autres contrées, et même jusqu'en France. En *b* du *Doten Dantz*, on voit un instrument à cordes qui ressemble un peu au colachon par la longueur de son manche et par le nombre de ses cordes (pl. X, fig. 62). Cependant, comme ce manche n'est pas encore assez long, proportionnellement au corps de l'instrument, pour qu'il ressemble exactement à celui du *colascione*, et que le corps sonore n'est pas lui-même assez petit, je pense qu'il faut regarder cette figure comme un dessin manqué ou inachevé de l'espèce de luth à six rangs de cordes qui figure à un autre endroit de la même Danse dans la main du spectre placé auprès du baron. Les Orientaux ont des instruments à cordes qui ressemblent beaucoup au colachon.

Théorbe, *teorbe*, *thuorbe*, *tuorbe.* — C'était une sorte de grand luth qu'on appelait aussi *luth basse*, et quelquefois *chitarrone.* Il avait deux manches droits accolés parallèlement et un grand nombre de cordes. Le premier de ces manches, et le plus petit, était semblable à celui du luth. Il portait six rangs ou chœurs de cordes de laiton ordinairement accordées deux par deux à l'octave. Le second manche, qui dépassait de beaucoup le premier, soutenait les huit dernières cordes qui étaient de boyau, et servaient pour les basses. Il y avait des basses et des dessus de théorbe. On s'en servait dans la musique de chambre, d'église et d'opéra, pour accompagner le chant en accords. Il était très usité en France du temps de Lully, mais il disparut comme le luth dans la dernière moitié du xviiie siècle.

Archiluth. — Ce dérivé du luth n'était qu'une variété du théorbe. Il avait aussi deux manches et le même nombre de cordes; mais la caisse sonore était moins arrondie et un peu plus allongée. D'un autre côté, l'accord des cordes doubles entre elles avait lieu pour les unes à l'octave, pour les autres à l'unisson.

Aux instruments qui précèdent, on pourrait ajouter encore la *pandore*, l'*orphéarion*, le *cistre* ou *cithre*, et quelques autres que l'on rattache ordinairement à la famille des luths. Néanmoins je crois qu'il est mieux de n'en traiter qu'au chapitre de la guitare, puisqu'ils ont plus de rapport avec cet instrument par leur forme plate qu'ils n'en ont avec le luth, dont le corps sonore est au contraire voûté et arrondi.

La famille des luths est tombée dans l'oubli comme celle des violes. On se souvient à peine du rôle important qu'elles ont joué l'une et l'autre dans les drames en musique qui ont précédé la création de l'opéra moderne. La partie instrumentale du *S. Alessio*, écrit en 1634 par Étienne Landi, se composait de trois parties de violon, de harpes, de *luths*, de *théorbes*, de basses de viole et de clavecin pour la basse continue. L'effet produit par cette combinaison était sans doute agréable et mélodieux, surtout pour l'époque, mais il devait manquer de puissance et de variété. Plus anciennement, à une fête musicale donnée en Italie, l'an 1566, nous voyons figurer parmi les éléments de l'orchestre dramatique, *I leuto mezzano*, *I leuto grosso*, et *4 leuti;* ce qui prouve qu'il y avait alors des luths de toute dimension, et pour ainsi dire tout un système d'instruments de cette famille.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

GUITARES.

DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Bibl. nat. : *a.*) Le Ménestrel (pl. V, fig. 31). — DER DOTEN DANTZ : *b.*) Le Conseiller. *Der Rather* (pl. XI, fig. 71). — *c.*) La jeune Femme. *Die iuncke Frawe* (pl. XII, fig. 75).

On croit que la guitare nous vient des Espagnols, qui, après l'avoir reçue des Maures, la firent connaître en Italie, d'où l'usage s'en répandit ensuite dans toute l'Europe. Le *kissa* ou *sitar* des Orientaux aurait été le principe de la guitare. Telle est l'opinion la plus accréditée, mais tout le monde ne la partage pas. Roquefort entre autres, et quelques écrivains dont le sentiment pourrait avoir plus de poids encore que le sien en matières musicales, retrouvent la guitare dans la *chelys* des monuments de l'antiquité grecque et de la latine. D'autres aussi la confondent avec la cithare et la *cinnira*, faisant venir l'espagnol *guitarra* du grec κιθάρα (1) et κινύρα. Enfin, les principaux noms d'anciens instruments à cordes pincées ont été mis tour à tour en avant pour justifier l'origine de la guitare, comme ils avaient servi à donner des notions assez vagues sur celle du luth. Il suffira de dire que la plupart de ces noms, étant génériques, ont une élasticité qui permet de les appliquer à des choses fort éloignées en apparence les unes des autres, mais qui, en réalité, découlent d'une source commune.

Il s'ensuit que le raisonnement d'un auteur peut être juste à un point de vue général, et manquer d'exactitude à un point de vue particulier. Chateaubriand, en attribuant dans ses fictions poétiques la guitare aux bardes, ne se trompe que relativement à l'espèce, et l'on voit par ce qu'il dit dans une note des *Martyrs* que l'idée de la guitare lui a été suggérée par la dénomination collective de *cithare*, qui, nous le savons, embrassait des instruments à cordes de différentes formes et de différentes familles.

De même, celui qui a dit quelque part que l'instrument dont jouait le roi David en dansant devant l'arche devait être une guitare plutôt qu'une harpe, parce que la première est plus portative que la seconde, n'a formé cette supposition ridicule que pour avoir vu les noms de *cithare* et de *cinnira* appliqués à des instruments hébreux. Ces noms éveillant naturellement dans son esprit l'idée de la guitare ou du cistre moderne, qui est aussi une sorte de luth ou de guitare, il se représenta aussitôt le chantre des psaumes occupé à pincer de la guitare, ni plus ni moins qu'un cavalier espagnol.

Les auteurs français qui ont écrit en latin désignent ordinairement la guitare sous le nom de *cithara*, et plus particulièrement pour indiquer l'espèce, sous celui de *cithara hispanica.* Du mot *cithara* les Allemands ont tiré *Cither* ou *Zither;* les Flamands, *cieter;* les Italiens, *cetra*, *chitarra*, *chittarone*, *quinterna;* les Français, *guitare*, et selon toute probabilité, *citole* et *cistre.* Parlons d'abord de la :

GUITARE, *guiterne*, *guinterne*, *guiterre*, *guitterne*, *guitarne*, *guisterne*, *guigerne.*

Guiterne, rebebe ensement
Harpe, psalterion, doucaine. »
(Ballade d'Eustache Deschamps.)

Triste et pensif, je me couche à terre,
Tremblant de froid au bruit de ma *guiterre.*
(Ronsard, *Elégie à Jean Brion.*)

Puis réveillé, ma *guiterre* je touche.
(Ronsard, *Plaisirs rustiques.*)

. . . Jetta sa fluste et sa *guiterne* bas (2).
(*Contes d'Eustrapel.*)

J'ai déjà dit que la principale différence entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps

(1) Le grec κιθαρα signifiait un instrument de musique et une tortue.

(2) On lit aussi dans la *Farce de Pathelin :*

Sus tot : la Royne des *guiternes*,
A coup qu'elle me soit approuchée
Je scay bien qu'elle est accouchée
De vingt et quatre *guiternaux*,
Enfans de l'abbé d'Ivernaux;
Il me faut être son compère.

sonore arrondi et tailladé à pans dans le luth, plat et uni en dessus et en dessous dans la guitare. Celle-ci, en outre, a des échancrures sur les côtés que n'a pas le luth. Enfin son manche, au lieu d'être renversé, est presque toujours droit ou bien légèrement cintré et recourbé en dedans à l'endroit où sont fixées les chevilles. Cette partie du manche était le plus souvent terminée par une figure représentant une tête d'homme, de femme ou d'animal, comme celles dont on ornait les violes. Le manche ou touche de la guitare a des cases ou divisions ordinairement au nombre de huit, pour poser les doigts et varier les intonations des cordes. Celles-ci, qui étaient ordinairement de boyau, furent d'abord peu nombreuses. Les anciens modèles de guitare en offrent rarement plus de quatre. Un cinquième, puis un sixième rang, furent ajoutés dans la suite. Ils étaient presque toujours doubles, à l'exception du premier en commençant par en haut. Cependant sur les monuments figurés, ils sont presque toujours simples par la raison qui les faisait omettre aussi dans les représentations du luth. Sans doute, les artistes craignaient de produire un dessin confus ou trop surchargé en traçant un nombre de lignes proportionné au nombre des cordes que l'instrument devait avoir. C'était pourtant une chose qu'il eût été facile d'éviter avec un peu de soin et d'attention.

Tout ce qui a été dit relativement à la manière de jouer du luth, peut s'appliquer à la guitare. On tenait celle-ci devant soi, le manche placé dans la main gauche, pendant que la main droite faisait vibrer les cordes.

Quant à la vogue dont cet instrument a joui, elle n'a pas égalé à beaucoup près celle du luth, si ce n'est dans les pays qui avaient adopté les premiers la guitare, comme l'Espagne, le Portugal et l'Italie. Tandis que le luth se maintenait dans les hautes régions de l'art, la guitare courait les rues et les lieux publics, aux mains des écoliers, des mendiants, des saltimbanques, des ménétriers du bas métier, etc.

On lit dans la *Prise d'Alexandrie* de Guillaume de Machault :

Leus, moraches et guiternes
Dont on joue par ces tavernes.

Les guitares les plus populaires étaient celles qui n'avaient qu'un petit nombre de cordes. En *b*, nous trouvons une petite guitare à trois rangs de cordes dont le cheviller est renversé (pl. XI, fig. 71). Le spectre, violemment saisi aux cheveux par sa victime qui lui résiste, ne joue pas de son instrument et le tient seulement par le manche dans sa main droite. Quoiqu'on n'en aperçoive que trois, on doit supposer quatre cordes à ce modèle de guitare. De même en *c*, les chevilles qui entourent l'extrémité du manche donnent lieu d'en compter six, bien que les lignes tracées sur le coffre de l'instrument n'indiquent que la moitié de ce nombre (pl. XII, fig. 75). Le squelette tient ici sa guitare sous le bras gauche, tandis qu'il gesticule de l'autre bras et fait une gambade d'un air léger comme pour engager la jeune fille ou la jeune femme à prendre avec lui la fuite pour le *Gretna-green* de l'autre monde. Mais la jeune femme n'est pas d'humeur cette fois à se laisser conter fleurette ; elle détourne la tête et met la main devant son oreille afin de ne rien entendre des propos insinuants de son séducteur. Comme dernière remarque sur cet exemple, je signalerai la forme du manche de l'instrument qui est fort court et entièrement droit. Les deux guitares qui précèdent sont grossièrement dessinées, mais il y en a une mieux figurée et beaucoup plus grande que les deux précédentes au pied de la figure du ménestrel qui orne le beau manuscrit n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est une guitare à quatre cordes dont le corps est assez plat, la table fort large, les côtés assez gracieusement échancrés, la rose élégante, le manche légèrement arrondi et courbé en dedans à son extrémité. La guitare employée comme attribut musical du ménestrel est une exception que ce manuscrit seul me fournit l'occasion de signaler. Les instruments qu'on lui voit dans les autres danses sont, comme on ne l'ignore pas, la vielle ou violon, la flûte et le hautbois. Ce n'est pas que la guitare n'ait été employée par les ménétriers au moyen âge. On sait positivement le contraire. Mais cultivée moins anciennement et moins généralement, elle n'a point le caractère populaire, antique et traditionnel propre aux autres instruments que je viens de nommer.

Je répéterai néanmoins que les ménétriers l'ont assez souvent employée. Ils en cultivaient originaire-



ment deux variétés appelées l'une *guitare latine*, l'autre *guitare moresque*, *moresche* ou *morache*, par corruption et abréviation. En 1349, dans la bande des ménestrels du duc de Normandie, figure un sieur Jean Hautemer, joueur de *guiterre latine*, et un musicien nommé Richart l'Abbé, joueur de *guiterne moresche*.

C'est environ à partir de cette époque que le nom de l'instrument qui nous occupe commence à se présenter assez fréquemment sous la plume des anciens auteurs, particulièrement des auteurs français. Cependant le règne poétique de la guitare ne fut véritablement inauguré qu'à l'époque où elle entra en concurrence avec le luth, la mandore et la mandoline, pour accompagner les chansons érotiques de tout genre et pour donner des sérénades aux belles. Telle était déjà sa destination du temps de Ronsard, comme on le voit dans ce passage :

Ni sonner à son huys
De ma guiterre,
Ni pour elle, les nuits,
Dormir à terre

Les services qu'elle rendait aux amants décida son succès auprès de la jeunesse des deux sexes. Sous le règne de Louis XIV elle faisait les délices des grandes dames et des seigneurs. Hamilton, dans les *Mémoires de Grammont*, écrit, à propos d'une sarabande qui était en faveur : « Toute la *guitarerie* de la cour » se mit à apprendre, et Dieu sait la raclerie universelle que c'était. » Le romancier le Sage, pour donner à entendre qu'une femme avait été belle, dit qu'on jugeait encore à ses traits et à la vivacité de ses yeux *qu'elle devait avoir fait racler bien des guitares*. Enfin on a de Scarron ces deux vers en style burlesque :

Il pense, quand la nuit il a *guitarisé*,
Que j'en ai tout le jour le cœur martyrisé.
(Scarron.)

Sous Louis XV, pendant la régence, et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la guitare ne figurait plus dans la musique d'ensemble et de concert, d'où elle avait été exclue ainsi que le luth, le théorbe et d'autres encore, pour faire place à des instruments plus bruyants; mais elle servait toujours à chanter des madrigaux, des brunettes, des pastorales, des vaudevilles et des romances : c'est encore de nos jours sa spécialité. Exigeant moins d'habileté que le luth, et offrant l'avantage d'être très portative, elle a remplacé tous les instruments à cordes pincées et à manche autrefois en usage. On la trouve surtout dans les mains des jeunes femmes et des étudiants qui se plaisent à chanter des airs d'amour. Un peu dédaignée dans les grands concerts publics, mais favorablement accueillie dans la musique intime, elle accompagne avec succès les jolis duos exécutés le soir dans la mansarde auprès de la croisée entr'ouverte et devant le silencieux et poétique auditoire de la lune et des étoiles. Ce n'est pas seulement le luth que la guitare a discrédité en Allemagne, elle y a détrôné en partie un autre instrument qu'on y estimait beaucoup autrefois et dont l'usage n'est pas resté inconnu à la France et à l'Angleterre. Cet instrument se nommait :

CISTRE ou CITHRE, *çitole*, *cuitole*, *citolle*. — Le cistre, que l'on écrit aussi quelquefois moins exactement *sistre*, tenait du luth et de la guitare. Il avait un corps sonore plat, mais qui imitait ordinairement l'ovale sans courbure du luth. Les cordes étaient de métal. On les pinçait avec les doigts ou bien on les touchait avec un plectre. Il y en avait tout un système, comprenant le cistre à quatre chœurs, ou *discant*, qui était le moins estimé (1); le cistre à cinq chœurs, ou *ténor;* le cistre à six chœurs, qui était le plus usité, et le grand cistre, également à six chœurs, quand il n'en avait pas le double. Il existait encore une autre espèce de cistre plus petit qui n'avait que quatre cordes. Ses cordes se pinçaient au moyen d'un bec de plume ou d'une petite baleine. Toutes ces variétés pouvaient être accordées chacune de différentes manières, selon la volonté du musicien. Mersenne donne plusieurs dessins du cistre. Prætorius en fournit

(1) Cette espèce de cistre (*cithara*) à 4 chœurs, dit Prætorius, est en quelque sorte un *illiberale, sutoribus et sartoribus instrumentum.* » (Præt., *Syntagm. mus.*, t. II, *De organ.*, p. 55.)



aussi une description accompagnée de figures. Les Allemands l'appellent *Zither*, *Cyther* ou *Cither*. On ne s'est pas beaucoup servi de ce cistre moderne en France, mais on en a fait un très grand usage en Italie, en Angleterre, et surtout en Allemagne dans la seconde moitié du XVIe siècle et pendant toute la durée du XVIIe. Dans cette dernière contrée, de même qu'anciennement en Angleterre, cyther se prend pour *guitare*. Cependant l'ancien cistre allemand a disparu, ou du moins ne pourrait-on guère le trouver ailleurs qu'entre les mains des cigains errants ou des montagnards, qui s'en servent encore quelquefois pour accompagner leurs danses et leurs chants. On n'en trouve aucun exemple dans les *Danses des Morts* que j'ai étudiées. L'une des formes les plus anciennes du cistre est celle qui, à une certaine époque du moyen âge, fut désignée sous le nom de :

CITOLE, *cuitole*, *cuitolle*.

Que le roi de France à celle erre
Enveloppa si de paroles
Plus douces que sons de *citoles*.
(Guillaume Guiart, *Poésies*, XIIIe siècle.)

Cimbales, *cuitolles*, nacquaires.
(Guillaume de Machault, *La prise d'Alexandrie*, XIVe siècle.)

He taught her till sche was certayne
Of harp, *citole* and of riote,
With many a twene, and many a note.
(Sir John Gower, *Confessio amantis*, XIVe siècle.)

La citole, plus allongée que la guitare, se rapproche du cistre par les contours du corps sonore, qui ne sont pas aussi accusés que dans la guitare ou guiterne proprement dite. On en connaît comme un des premiers modèles celui que j'ai donné planche XIX, figure 172. Cet instrument est monté de quatre cordes. Je crois que l'artiste qui a tracé le dessin reproduit même planche, figure 173, d'après une vignette d'un beau livre d'Heures de Simon Vostre, de la fin du XVe siècle, s'est aussi proposé de représenter une citole, bien qu'à vrai dire l'instrument que nous trouvons dans cet exemple ait pareillement beaucoup de ressemblance avec une guitare.

PANDORE. — C'est le nom donné à une espèce de luth ou de guitare dont le dos était plat. La pandore avait la même quantité de cordes que le luth, mais ces cordes étaient de laiton et de différentes grandeurs, parce que son chevalet était oblique. La forme principale de l'instrument était ovale, mais les bords de la table, aussi bien que ses côtés, étaient tailladés en festons. La pandore a été confondue quelquefois avec la mandore. Les Allemands l'appelaient *Bandoer*.

L'ORPHÉORÉON ou ORPHÉARION, et le PÉNORION ou PÉNORCON, n'étaient que des variétés de la pandore. Ils avaient un dos plat comme celui de la guitare, un encadrement de petites échancrures en festons sur les côtés et des cordes de métal. Quant aux autres dérivés du luth et de la guitare, ils appartiennent à une époque trop récente et ont été trop peu connus pour qu'on prenne quelque intérêt à en lire la description.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

TAMBOURS. — TIMBALES.

DANSE DU PETIT-BALE : *a.*) Le Charnier. *Das Beinhaus* (pl. III, fig. 22). — DANSE DU GRAND-BALE : *b.*) Le Charnier. *Das Beinhaus* (fig. 23). — DANSE MACABRE imp. : *c.*) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24.) — DANSE MACABRE du Ms. n° 7310, 3, de la Bibl. nat. : *d.*) *Id.* (fig. 25 *b.*) — DER DOTEN DANTZ : *e.*) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. VI, fig. 39). — *f.*) Le Roi. *Der König* (pl. VIII, fig. 50). — *g.*) Le bon Moine. *Der gute Monich* (pl. X, fig. 66). — DANSE XYLOGRAPHIQUE du Ms. n° 438 de la bibl. de Heidelberg : *h.*) Le Pape. *Der Bopst* (pl. XII, fig. 79). — ICONES MORTIS d'Holbein : *i.*) Le Triomphe de la Mort (pl. IV, fig. 26). — *j.*) Les nouveaux Epoux (pl. XX, fig. 177). — *k.*) L'Homme de guerre.

Les instruments de percussion formés d'une peau tendue sur un cadre de bois rond ou carré, et sur un corps creux semi-sphérique ou cylindrique, de métal ou de bois, ne sont ni moins anciens ni moins connus que les instruments à vent de la nature des flûtes et des trompettes. Comme ceux-ci, ils prirent naissance au berceau de la civilisation, dès que le hasard, sinon l'expérience, enseigna aux hommes la manière de frapper sur une peau tendue pour en tirer ou un bruit ou un son. Les sauvages, par instinct, créent encore chaque jour des combinaisons de ce genre pour donner des signaux de guerre et pour marquer le rhythme de leurs danses nationales. Exciter la joie dans les fêtes, ranimer le courage dans les combats, telle a été de tout temps la principale destination des tambours et des timbales chez un grand nombre de peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés. La tradition en fournit des preuves assez concluantes quant à l'Inde et à l'Egypte. Elle en présente d'autres concernant les Hébreux, les Grecs, les Romains et les barbares. De ces diverses nations, les unes faisaient principalement usage de petits tambours, dont le diamètre de nos tambours de basque peut donner une idée approximative, les autres employaient plutôt des tambours d'une assez grande dimension dans le genre de ceux qu'emploient actuellement nos troupes. Les premiers se composaient d'un cercle ou cadre de bois; les seconds étaient formés d'une caisse également de bois ou d'un bassin de métal, soit de cuivre ou d'airain. Ils étaient couverts de peaux aux extrémités, tantôt des deux côtés, tantôt d'un côté seulement. Aux uns et aux autres on mettait souvent des clochettes ou de petites plaques métalliques qui mêlaient leur timbre aigu à la résonnance plus ou moins grave de la peau. Les Parthes, entre autres, avaient cet usage. On frappait ces instruments avec la main, avec des baguettes et avec des bâtons. De là le nom générique de *tympanum* que leur donnaient les anciens, et qui est le même que le τύμπανον ou τυπανον des Grecs, dérivé de τυπτειν, *frapper*. Les Hébreux appelaient l'espèce de tambour dont ils faisaient usage, *toph*, d'un mot qui signifie *son* ou *ton*. Cependant on croit que les anciens termes servant à désigner les instruments de percussion à peau tendue, de même que les dénominations modernes appliquées à ces instruments, ne sont que des onomatopées exprimant le genre de sonorité qui leur est propre (1). Non seulement on appelait *tympanum* toutes sortes de variétés de tambours, mais on donnait aussi ce nom à des instruments d'un genre différent, comme, par exemple, aux cymbales, aux sistres, aux crotales (2). C'est une confusion dont il est facile de se rendre compte par la nature de l'étymologie expliquée ci-dessus. Que *tympanum* vînt d'un mot qui signifie *frapper*, ou ne fût qu'une onomatopée pure, il convenait parfaitement dans l'un et l'autre cas à tout instrument de percussion que l'on frappe et qui résonne d'une façon bruyante, quelle que fût d'ailleurs la forme ou la matière de cet instrument. Or les cymbales, le sistre et les crotales étaient précisément dans ce cas. De même, au moyen âge, nous voyons les mots *tympanum*, *tympan* et *tymbre* servir à

(1) Voy. les remarques de Caseneuve et de Jault, sur le mot *Tambour*, dans l'édit. du Dictionnaire de Ménage, en 2 vol. in-fol.

(2) Lampe explique ces différents instruments sous le titre général de : *De cymbalis veterum*.



exprimer tantôt des instruments à peau tendue frappés avec la main ou avec des baguettes, tantôt une espèce de cloche que l'on faisait sonner à petits coups de marteau (1).

François Blanchini (2) fait observer que Sponius, aussi bien que Pignorius, établit une distinction entre le petit et le grand tambour des anciens, en se fondant sur des passages de Catulle, d'Ovide, de Suétone, de saint Augustin et de saint Isidore, lesquels montrent, à l'évidence, qu'indépendamment de lourdes timbales d'airain et de grands cylindres de bois, il existait une autre sorte de timbales, c'est-à-dire un petit tambour de forme orbiculaire couvert d'une peau ou d'un cuir tendu, et frappé soit avec une petite baguette, soit avec la main. De là, par rapport à la dimension, deux types principaux d'instruments de percussion à peau tendue, savoir : le *tympanum grave* et le *tympanum leve*, qui ont fourni des variétés dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nous. On les désignait au moyen âge tantôt par le mot latin *tympanum*, tantôt par les expressions suivantes, dont quelques unes avaient une signification particulière : *symphonia*, *tympaniolum* (*tympanellum*), *margaretum*, *tymbris*, *tambula*, *tambura*, *tamburlum*, *tabornum*, *taborinum*, *tabur* (*thabur*), *tarburcinum*, *nacaria* (*anacaria*), *atabala* (*timbanala*), et en vieux français *tympan*, *tymbre*, *tabor*, *taborin*, *bedon*, *nacaire* (*naquaire*). Les Allemands se servaient aussi du latin *tympanum ;* ils ont dit ensuite *Trommel* et *Pauke*. Les Anglais ont adopté *tabor* et *drum ;* les Espagnols ont *tambor*, *atabal pandero ;* les Italiens, *tympano*, *tamburro* et *tamburrino*. Aujourd'hui nous remplaçons le *tympanum* des Latins par les mots *timbales* et *tambour*, qui sont synonymes lorsqu'on les prend dans leur plus large acception, et nous réduisons toutes les variétés connues du *tympanum* à trois variétés principales, auxquelles nous appliquons, dans un sens restreint, les expressions suivantes : *tambour à main* ou *tambourin*, *tambour* ou *caisse* et *timbales*. Parlons d'abord du :

Tambour a main ou Tambourin, *taboor*, *tabor*, *taborin*, *taborel*, *taborer*, *taburin*, *tabourin*, *tabourinet*, *tymbre*, *timbre*. — De tous les instruments de percussion à peau tendue le *tympanum leve*, ou petit tambour, était le plus usité chez les Hébreux, chez les Égyptiens et chez les Grecs. Il en est fait mention très anciennement dans l'histoire de ces peuples. On l'employait pour les cérémonies religieuses, pour les fêtes publiques et pour les danses sacrées et profanes. Il y en avait de différentes formes. Dans les uns le corps de bois qui servait à tendre la peau était rond, dans les autres il était carré. Le *tympanum* le plus ordinaire avait la figure d'un crible (*tympanum cribri*). Pour jouer de cet instrument, on le tenait en l'air d'une main, et de l'autre main on frappait sur la peau, ou bien on frôlait celle-ci légèrement avec un ou plusieurs doigts. Quand le *tympanum leve* était garni de sonnettes ou de lames métalliques (*tintinnabula*), il suffisait de l'agiter un peu pour produire quelque bruit. On faisait encore résonner ces petits instruments en frappant dessus avec une baguette. Comme ils étaient très légers, très faciles à tenir, ils ne laissaient pas de prêter un certain charme aux attitudes de la personne qui en jouait. Les femmes les avaient donc adoptés, et c'est surtout dans leurs mains qu'ils figurent sur les monuments. Chez les Hébreux, nous voyons de jeunes filles célébrer avec cet instrument les triomphes d'Israël (3). Chez les Grecs et chez les Romains, les danseuses qui participaient aux fêtes religieuses, comme celles qui venaient égayer les repas, avaient presque toujours en main le tambourin ou les crotales. Au VIe siècle, saint Isidore mentionne deux tambours de petite dimension, que l'on peut regarder comme les successeurs naturels de ce tambourin antique. L'un se nomme simplement *tympanum*, l'autre *tympaniolum*, connu aussi sous le nom de *margaretum*. Il n'avait en grandeur que la moitié du *tympanum*. On le frappait avec un petit bâton. Je crois que le mot *tymbre*, par lequel on a rendu en langage vulgaire l'expression latine de *tympanum*, s'est surtout entendu, au moyen âge, des petits tambours que l'on tenait dans la main, et dont jouaient les jongleurs et jongle-

(1) Voy. du Cange, aux mots Tymbris, Tympanum, Tympanistria.

(2) *De trib. generib. instrum. mus. vet.*, ouvr. déjà cité.

(3) On n'est point d'accord sur la forme du *tympanum* dont se servaient les femmes d'Israël. Quelques uns ont cru qu'elle était semi-sphérique, comme celle des timbales de cuivre, et que le *toph* des Hébreux n'était même autre chose qu'une timbale. Mais comme on en jouait la plupart du temps en marchant et en dansant, il est raisonnable de supposer que c'était plutôt un tambourin, c'est-à-dire l'instrument que nous appelons aujourd'hui *tambour de basque*.

resses qui dansaient. J'en donnerai pour preuve ce passage du *Roman de la Rose* où il est question de danseuses :

Assez i ot tableteresses
Hec entor et tymberesses
Qui moult savoient bien joer
Et ne finoient de ruer
Le tymbre en haut, si recueilloient
Sor un doi, conques n'i failloient.

Le traducteur du Psautier manuscrit du fonds de l'Eglise de Paris (Bibl. nat., n° A, 27, fol. 135), dans son commentaire sur le verset 26 du psaume 67, rend le passage *in medio juvencularum tympanistriarum* de la manière suivante : « Où milieu des juenes meschinettes *tymbrerresses*. Ce est entre cès qui seichent et » mortefient en aus le vices de lour char. Car ce senefie li *tymbres qui est uns estrumenz de musique qui est* » *couverz d'un cuir sec de bestes.* » Le *tymbre* est souvent cité avec le *tabour* dans les anciens auteurs, ce qui prouve qu'il s'agissait de deux instruments ayant chacun leur caractère propre :

Tymbres, tabors et sinfonies
Trop furent grand les mélodies.
(*Roman de Dolopathos*, XIIIe siècle.)

Qui tabourent, timbrent et trompent,
Tant que les nuées s'en dérompent.
(*Roman de la Rose*, XIIIe siècle.)

Néanmoins une difficulté se présente quant à la signification des mots *tymbres* et *tabours* dans certains passages où ils sont employés l'un et l'autre. D'abord il est quelquefois impossible de discerner si par *tymbre* les auteurs ont entendu une cloche, ou bien s'ils ont voulu désigner un tambour. Ensuite il n'est pas possible d'admettre que le *tabor* ou *tabour*, dont ils veulent parler et qu'ils opposent au timbre, ait toujours été beaucoup plus grand que celui-ci. Environ jusqu'au XIVe siècle, il y a peu d'exemples de l'emploi de grands instruments de percussion à peau tendue, et la plupart de ceux qui figurent sur des monuments antérieurs à cette époque sont de petits tambours qu'on tenait à la main ou qu'on se suspendait au bras pour en jouer. Je suppose que la différence qui existait primitivement entre le *tymbre* et le *tabor* doit avoir été à peu près la même que celle qui, selon saint Isidore, se faisait remarquer entre le *tympanum* et le *tympaniolum*, appelé *margaretum*. Ainsi le timbre n'était probablement qu'un tambour de basque, et de ce que le nom de timbre s'est appliqué à une petite cloche ou sonnette, on pourrait conjecturer qu'il avait un cercle de bois garni de petites clochettes ou de grelots. Peut-être aussi, et je m'arrête assez volontiers à cette supposition, le tambour plat en manière de tambour de basque est-il le premier auquel on ait eu l'idée d'ajouter la corde appelée *timbre* dans nos tambours modernes? L'une des sirènes de l'évêché de Beauvais tient un tambour à main dont elle joue avec la flûte, et qui paraît avoir un *timbre* du côté où il devait être frappé. Si ce dessin est exact, nous avons ici sous les yeux une preuve de l'emploi de la corde transversale du tambour à une époque qui remonte au XIVe siècle. Quant au *tabour*, c'était aussi un tambour de petite dimension, mais qui cependant surpassait celle du timbre, peut-être aussi était-il couvert de peau des deux côtés et frappé avec des baguettes. Les Anglais, dans des temps fort reculés, ont eu un instrument de percussion nommé *tabwred* et *tabred* qui, vers le XIIe siècle, servait aux bardes non gradés. C'était une espèce de tambour de basque sans grelots, et dont le cercle de bois n'avait que quelques pouces de hauteur. Il est représenté planche V, figure 9, de mon *Manuel général de musique militaire*, et planche XIX, figure 174, du présent livre. On en faisait usage, joint à d'autres instruments, dans les fêtes, les danses, les cérémonies. En général, les plus anciens tambourins du moyen âge avaient à peu près tous cette forme. Ils étaient orbiculaires et plats en manière de tamis. La petite caisse de bois sur laquelle on tendait la peau n'avait presque pas de profondeur. Les tambourins des Danses des Morts ne sont pas autre chose que cela. Celui qui jouait de cette espèce d'instrument le tenait suspendu verticalement au moyen d'une aiguillette passée dans sa main ou autour de son poignet, de l'autre main il frappait dessus avec les doigts, avec le poing ou avec une baguette. Dans les dessins du roman de Fauvel, les

musiciens du charivari de la *Mesnie Hellequin* font résonner de cette manière plusieurs grands tambours à main en forme de tamis.

Il est rare de trouver des monuments où le tambour à main soit employé seul. De temps immémorial il a été presque toujours associé à un ou à plusieurs instruments donnant la mélodie pendant qu'il marquait le rhythme. Sur des monnaies et des reliefs antiques, on voit la représentation d'une fête de Bacchus dans laquelle figure une jeune fille tenant à la main un tambourin : elle est précédée de deux musiciens dont l'un joue d'une espèce de cor ou de trompette, et l'autre d'une flûte à deux tuyaux. Hérodien, parlant d'Héliogabale, dit qu'il lui prenait souvent fantaisie de faire jouer des flûtes, et de faire retentir le *tympanum* comme s'il avait célébré les Bacchanales. Cette antique alliance du petit tambourin et de la flûte devint, si l'on peut dire ainsi, tout à fait intime au moyen âge ; car, au lieu de confier à plusieurs musiciens le soin de la mettre en pratique, on n'employait pour cette tâche qu'un seul jongleur. Il en résulta que ce duo instrumental tint souvent lieu d'orchestre dans les noces, les festins, et en général dans toutes les réjouissances privées et les fêtes de famille. C'était une grande économie et en même temps une précieuse ressource quand il y avait manque d'argent ou disette de jongleurs. Thoinot Arbeau le donne à entendre : « Le tambourin, dit-il, accompaigné de sa flutte longue entre aultres instruments, estoit du temps de noz » pères emploie pour ce qu'un seul joueur suffisoit à mener des deux ensemble, et faisoient la symphonie et » accordance entière sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence, et d'avoir plusieurs aultres joueurs » comme violons et semblables. » La flûte que l'on associait à l'instrument de percussion était une flûte à trois trous de l'espèce des flûtes à bec. J'en ai parlé au chapitre VI, et j'y renvoie le lecteur. Le nom de *tambourin* ou *tabourin* finit par désigner la combinaison entière, de sorte que lorsqu'on parlait d'un *taboreor*, *taboureur*, *tabourneur* ou *tabourineur*, on entendait ordinairement par là un musicien jouant à la fois de la flûte et du tambourin. C'est pourquoi nous lisons dans une poésie du XIII[e] siècle intitulée *les Taboureors :* « Quar s'uns bergiers de chans *tabore* et *chalemele*, plustôt est appelé que cil qui bien viele. » L'auteur de cette pièce se plaint du mauvais goût de ses contemporains, qui donnaient le titre de ménestrels à des gens de la campagne, joueurs de flûte et de tambourin par occasion, et cumulant les profits de ce petit talent avec ceux de leurs travaux agricoles et champêtres.

Le vulgaire les trouvait suffisamment habiles, et les préférait à de bons vielleurs. Celui qui avait le plus gros tambour et la plus grande flûte, celui qui, tapant et soufflant le plus fort, faisait le plus de bruit, était le mieux accueilli et le mieux récompensé :

> Qui a plus gros tabour et plus grosse musele,
> Et qui miex set muser et plus haut la fet brère,
> Celui font tabourer tant que jor leur esclère
> Et demain la jornee tant que la nuit repère.
> (*Les Taboureors.*)

La présence aux noces des tabourineurs est attestée par un grand nombre de proverbes, et par un des plus réjouissants épisodes de la burlesque épopée de Rabelais. Les proverbes que l'on peut citer sont les suivants : *J'ai loué mon tabourin; Il vient comme tabourin à noces; Arriver à point comme tabourin aux noces; Cela vient comme tabourin en danse; Être battu comme tabourin à noces.* Le même usage existait en Espagne ; c'est encore un proverbe qui en fait foi : *Ni marmitte sans lard*, dit l'Espagnol, *ni noces sans tambourin* (*Ni olla sin tocino ni boda sin tamborino.*) Enfin les Danses des Morts de Bâle en *a* et en *b* (pl. III, fig. 22 et 23), et celle d'Holbein en *j* (pl. XX, fig. 177), prouvent que les Allemands employaient aussi le petit tambourin pour accompagner les danses en général. Seulement, dans le dernier exemple, l'instrument de percussion n'est point accompagné de la flûte. Le spectre, au lieu de le tenir dans sa main, le porte suspendu verticalement devant lui à sa ceinture, de la même façon qu'une petite timbale. Il frappe dessus gaiement avec deux baguettes en vrai *tabourineur* de noces comme pour célébrer le bonheur des jeunes époux. Dans ce dessin, qui est du XVI[e] siècle, l'instrument a encore la forme qu'on lui donnait

dans les premiers temps du moyen âge, et qu'on lui voit dans les rondes bâloises en *a* et en *b*. Toutefois en *a* (du XIVe siècle), la caisse est un peu plus profonde qu'en *b* (du XVe siècle). De même en *f* et en *g*, le *Doten Dantz* représente deux instruments de percussion et deux flûtes, qui ne sont pas précisément du même modèle. Ainsi, en *f*, la caisse est très profonde eu égard à celle que l'on voit en *g*. De même, la flûte représentée dans le premier de ces dessins est beaucoup plus longue que celle du second. Je crois que l'on a ici sous les yeux les deux formes de tambourins qui ont été en usage, et dont la plus ancienne réunit les deux plus petits instruments. Le tambour à main en *g* (pl. X, fig. 66), ressemble beaucoup au *tabwret* des bardes non gradés; en *f* (pl. VIII, fig. 50), au contraire, il a plus de rapport avec le modèle donné par Prætorius au XVIIe siècle comme étant celui que l'on rencontrait encore de son temps dans les mains de quelques musiciens anglais (voy. pl. XIX, fig. 175 *a*). Or Jones, qui a décrit le *taburet*, donne à entendre que les proportions de cet instrument avaient changé; il s'était peu à peu agrandi et s'employait dans la musique de guerre sous des formes assez différentes de celles qu'il avait revêtues comme instrument de fête et de plaisir. Il en résulterait que le tambour ordinaire ne serait que la conséquence du développement qu'aurait pris le tambour à main. Le petit instrument de percussion cité par Prætorius est tout à fait semblable à celui dont les sculptures de la Maison des musiciens de Reims nous fournit un exemple beaucoup plus ancien. L'une de ces sculptures représente un tabourineur ou taboureur qui embouche une flûte à trois trous, et qui, au lieu de tenir son tambourin de la manière ordinaire, c'est-à-dire suspendu à son bras, et de frapper dessus avec la main ou avec une baguette, le porte sur l'épaule droite et semble en tirer des sons à coups de tête (pl. XX, fig. 176). Dès le XVe siècle, nous voyons des tambours aussi grands que les tambours modernes faire leur apparition de tous côtés sur les monuments, tandis que les petits tambours à main deviennent de plus en plus rares, surtout dans la combinaison du *tambourin* qui affecte presque généralement, dès cette époque, les formes que lui attribue, au XVIe siècle, Thoinot Arbeau lorsqu'il le décrit en ces termes : Il vous fault premièrement premectre qu'à la similitude du tambour du- » quel nous avons parlé cy-dessus, on en a faict un petit que l'on appelle *tabourin à main* long d'environ » deux petits piedz et un pied de diamètre, que Ysidorus appelle moityé de simphonie (1) sur les fonds et » peaulx duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu'au grand tambour on y met sur le diamètre de » l'ung des fonds seulement un double cordeau. » Cet auteur ajoute qu'on employait ce *tabourin à main*, car tel était à cette époque même le nom qu'on lui donnait (2) avec une longue flûte ou *grand tibie*, et il figure à la suite de sa description un musicien jouant de ces deux instruments ensemble. Par la copie que j'en donne, planche XX, figure 178, on verra combien cet exemple se rapproche de celui que nous fournit le *Doten Dantz* en *f* (pl. VIII, fig. 50). Le tambour à main de la Danse Macabre, tant du manuscrit que de l'ancienne édition de 1486, tient le milieu entre l'ancien tambourin en forme de tamis et le tambourin moderne en forme de caisse allongée et cylindrique. Il ne paraît pas avoir atteint encore les proportions indiquées par Thoinot Arbeau. Il est léger et très portatif; un simple cordon passé autour du poignet de l'exécutant suffit à le tenir suspendu transversalement en l'air, c'est-à-dire dans la position que l'on donne aujourd'hui à la grosse caisse. En *c* (pl. IV, fig. 24), le squelette semble frapper sur cet instrument avec un os. En *d*, il se sert d'une petite baguette (pl. IV, fig. 25 *b*). L'instrument à vent dont il l'accompagne est la flûte longue ou *grand tibie* dont parle Thoinot Arbeau, c'est-à-dire la même chose que le *Stammentienpfeiff* des Allemands dont j'ai donné le dessin, d'après Prætorius, planche XIX, figure 175 *b*. Dans les XVIIe et XVIIIe siècles, l'usage du tambourin cessa d'être général. Presque entièrement abandonné en Allemagne, il ne se maintint en France que comme une imitation des mœurs musicales du Midi. On avait emprunté aux Basques et aux Provençaux deux associations instrumentales qui diffé-

(1) Allusion à un passage de saint Isidore dont j'ai déjà parlé.

(2) Voy. ci-dessus, chap. XV, p. 273, note 1, l'énumération des instruments des ménétriers de Paris, dans laquelle il est fait mention du *tambour à main*. Aujourd'hui on désigne par ce nom les tambours des enfants à la mamelle. Ces petits tambours semblent avoir conservé la forme du *tambourin à main* du moyen âge, sauf le manche qu'on y joint quelquefois.



raient essentiellement entre elles, car dans l'une l'instrument de percussion était un tambour, et dans l'autre un instrument à cordes pincées. La première s'appelait :

Tambourin de Provence. — Ce tambourin se composait : 1° d'un véritable tambour, mais dont la caisse, plus longue, plus étroite que celle du tambour ordinaire, avait deux pieds de long et un pied de large. Elle avait un timbre tendu sur la peau à l'une des extrémités; 2° d'un flûtet ou petite flûte à bec d'environ un pied de long, que les Provençaux nomment *galoubé*. Elle a trois trous, deux en dessus et un en dessous. Une courroie ou un ruban attaché aux deux bouts du tambourin était destiné à le pendre en biais au pli que fait le bras gauche pour porter le galoubet à la bouche. Pendant qu'on jouait de ce flûtet de la main gauche, la main droite, armée d'un bâton de tambour, frappait la mesure ou exécutait des roulements sur le tambourin. Les farandoles, les bals champêtres, les jeux gymnastiques, les courses de taureau, les cérémonies civiles et les processions même avaient lieu en Provence jusque dans ces derniers temps, et ont encore lieu en partie de nos jours, au son de cette musique simple et naïve, dans laquelle finirent par s'introduire quelques éléments modernes, entre autres des clarinettes. Cette espèce de tambourin n'est plus usité dans les contrées de l'intérieur et du nord de la France, non qu'il ne puisse s'y rencontrer accidentellement, car les meneurs d'ours, quand ils ne font pas usage de la cornemuse, y ont souvent recours pour accompagner les sauts grotesques de l'animal funambule. Le nom de tambourin est même resté à une sorte de morceau de musique d'un caractère fort gai et d'une allure campagnarde qui imitait les effets du tambourin, et accompagnait une danse appelée du même nom.

La seconde association instrumentale qui entrait en concurrence avec celle qui précède, à l'époque dont il s'agit, était le :

Tambourin basque. — Il se composait d'un instrument nommé *bedon* et d'un flûtet à trois trous, un peu plus long de quelques pouces que celui du tambourin de Provence. Le mot *bedon*, comme nous le verrons plus loin, exprimait ordinairement un tambour. C'était ici une caisse, longue de deux pieds et large d'un demi-pied, qui avait une ouïe ou rosette à chaque bout, et qui était surmontée de six cordes accordées en quinte et fixées à des chevilles aux extrémités du corps sonore.

Le musicien passait par-dessus sa tête le cordon qui tenait au bedon, et le portait ainsi en bandoulière le long du côté gauche; puis il en embrassait la caisse sonore avec son bras gauche, qu'il levait pour amener le flûtet à sa bouche; enfin, de la main droite il frappait sur les cordes avec un bâton recouvert de velours, et assez bizarrement taillé pour avoir à peu près la figure d'une longue rave. Ce tambourin basque, employé dans le XVIIIe siècle en France, ne doit pas être confondu avec le :

Tambour de basque (tambour de Biscaye) ou vulgairement *tambourin*. — Celui-ci, dont on se servait encore il y a quelques années dans la musique militaire, et qui n'a pas cessé d'être employé dans la musique de ballet, reproduit la forme du *tympanum* antique.

C'est une peau tendue sur un petit cerceau dans l'épaisseur duquel on pratique des ouvertures pour y insérer des grelots ou des lames de cuivre que l'on fait sonner en remuant l'instrument de différentes façons et en le frappant, soit à pleine main, soit du bout des doigts, et quelquefois des poings, des coudes, voire des genoux, lorsqu'on en joue en dansant. Au théâtre, on s'en sert pour empreindre de la couleur qui leur est propre les danses de bohémiens, de Basques, de paysans de la Romagne, de la Calabre, des Abruzzes, danses où il est toujours fait usage de cet instrument en réalité. Le tambour de basque s'emploie ordinairement seul et ne forme point, comme les autres tambourins, une combinaison particulière avec la flûte. Thoinot Arbeau en a parlé au XVIe siècle. Sous l'empire, en France, cet instrument eut une recrudescence de vogue dans les salons ainsi qu'au théâtre. Les dames du grand monde apprenaient à en jouer pour donner plus de relief et d'attrait aux poses académiques de leur danse. C'est ainsi qu'elles avaient consacré la harpe aux molles attitudes du repos, à celles qu'elles affectaient de prendre lorsqu'il leur arrivait de chanter quelque refrain mélancolique, quelque romance chevaleresque, comme :

Partant pour la Syrie, le jeune et beau Dunois...

TAMBOUR, CAISSE, BEDON, *tabor*, *tabur*, *tabour*, *atabor*, *altambor*, *tambor*, *quesse*. — La famille du *tympanum grave* des anciens comprenait des instruments de bois de figure cylindrique, couverts aux deux extrémités d'un cuir ou d'une peau, et d'autres en forme de demi-globe ou d'hémisphère, également couverts d'une peau, mais seulement dans la partie supérieure.

Ces diverses sortes de tambours s'employaient principalement pour la guerre chez les nations barbares. F. Blanchini, d'après Pignorius, donne deux figures de *tympana bellica*. La première ressemble à l'instrument de percussion que nous appelons particulièrement *timbales*; la seconde représente, au contraire, celui que nous distinguons des timbales sous le nom de *tambour* ou *caisse*. Elle consistait, dit Blanchini, en un cylindre de bois creux, recouvert à chaque extrémité d'une peau tendue, de telle sorte qu'on pouvait la frapper des deux bouts avec une baguette. D'après Suidas, les Indiens donnaient cette forme à presque tous leurs tambours ou timbales de guerre; ils se servaient d'un tronc de palmier pour faire le cylindre. Les Indiens ne laissaient pas d'employer aussi l'autre timbale, celle à bassin rond, ainsi qu'on le fera voir plus loin. Quant au tambour formé d'une caisse de bois recouverte d'une peau aux deux extrémités, c'est-à-dire en dessus et en dessous, nous le retrouvons, à l'époque de la décadence de l'empire romain, désigné par saint Isidore sous le nom de *symphonia* (1). On jouait de cet instrument à peu près comme on joue à présent de la grosse caisse, car on le frappait de chaque côté avec une baguette, tandis que le tambour moderne n'est frappé que d'un seul côté.

Les tambours de l'espèce du *tympanum grave* dont on faisait usage au moyen âge étaient, comme ceux des anciens, calqués sur deux modèles ou types différents, l'un semi-sphérique, l'autre cylindrique; l'un de cuivre, l'autre de bois. Le modèle de tambour de cuivre prit spécialement le nom de *nacaire*. L'autre modèle s'appropria la dénomination générique de *tympanum*, en vieux français *tympan*, *tabour* et même *tabourin*, car ce diminutif fut aussi donné quelquefois sans raison à des instruments de percussion beaucoup plus grands que le tambour à main, de même que par *tabour* et *tabor* on désignait quelquefois ce dernier. Dans les XII[e] et XIII[e] siècles on disait *tympan* et *tabour*. « Tympan est une manière d'instrument que » l'en fiert, et il rent le pareille son, et est appelé en françois *tabour*. » *Tympaner* signifiait au propre jouer du *tympan* ou *tabour*. On fait dériver le mot *tabor* de l'arabe (2), et l'on croit que le grand tambour de bois dont les Européens font principalement usage à la guerre date du temps des croisades. Cependant il en est fort peu question dans les chroniques avant le XIV[e] siècle, et l'on ne voit pas que les Français s'en soient servis plus anciennement pour transmettre des ordres et des signaux. Tant que la noblesse ne voulut combattre qu'à cheval et qu'il n'y eut sur pied que de la cavalerie, ce fut plutôt à la trompette qu'au tambour que durent être confiés les appels militaires. La première mention qui soit faite du tambour dans les *Chroniques* de Froissart se réfère à l'entrée d'Edouard III dans Calais, le 3 août 1347; ce qui a fait dire à plusieurs écrivains que le tambour n'était connu en France que depuis cette époque. Mais vraisemblablement c'est là une erreur. Quoi qu'il en soit, voici ce passage : « Quand ce fut fait (la reddition de la » place), le roy monta à cheval et fit monter la royne, les barons et les chevaliers, si chevauchèrent-ils devers » Calais, et entrèrent dedans la ville à foison de trompettes, de *tabours*, de *nacaires* et de buccines (3). »

---

(1) « Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte » pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque » in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus. » (S. Isid. ap. Gerb., *Script. de mus. medii ævi*, I, p. 24 et suiv.) — Voy. Kastner, *Méthode complète et raisonnée de timbales. Notice historique*, p. 7.

(2) « Joseph de l'Escale, en ses notes sur le poëme intitulé *Copa* » des Catalectes de Virgile, p. 258, dit que les Espagnols ont em- » prunté des Arabes et le tambour et son nom : « *Sic Hispani*, dit-il, » *tympanum crotalisticum quod ab Arabibus vel Mauris accepe-* » *rint, Mauritana voce* Atabal vocant. *Sic et ab Arabibus magnum* » *item tympanum* Altambor, *simul cum ipsa arabica appella-* » *tione acceperunt.* » Mais je crois que chez les Arabez, les Espa- » gnols et nous, le nom de cet instrument de guerre est une pure » onomatopée à cause du grand bruit qu'il fait. Les Grecs disent » θόρυβος pour *tumultus*, et les anciens Français disaient *tabor* pour » *bruit*. Fauchet, liv. II, des anciens poëtes français, rapporte ce » vers d'un vieux poëte nommé Huon de Villeneuve :

» Gardes, qu'il n'y ait noise, ne *tabor*, ne criée. »

(Caseneuve, ap. Ménage, *Dict. des étym. de la lang. franç.*)
Nodier veut aussi que ce mot *tambour*, chez les Latins *tympanum*, dans la basse latinité *tabur*, *taburcium*, *taburlum*, en arabe *tabal*, en italien et en espagnol *tamburro*, en allemand *Trommel*, en vieux français *tabur*, *thabur*, *tabor* et *tabour*, ne soit qu'une onomatopée.

(3) Froissart, *Chroniques*, éd. Buchon, t. I[er], p. 4, liv. I.

Le nom de *tambour* se rencontre d'ailleurs plus anciennement. Reste à savoir quand il s'appliqua au modèle de grande dimension qui est devenu le type de nos tambours de guerre, et dont Thoinot Arbeau, l'auteur de l'*Orchésographie*, donne un dessin que l'on trouvera planche XX, figure 179. Ce modèle ne se montre dans les monuments qu'environ à partir de la fin du XIVe siècle. Il s'y présente encore plus fréquemment dans le XVe siècle, et y devient très ordinaire dans le XVIe siècle, époque à laquelle on le voit figurer dans l'épisode de la Danse d'Holbein, qui met en scène l'homme de guerre. Au fond du tableau, dont le devant est occupé par le squelette représenté aux prises avec le héros, on aperçoit dans le lointain, sur une petite éminence, un second squelette, suivi de quelques soldats, qui porte un tambour et bat la charge avec une belliqueuse ardeur. Peut-être est-on fondé à regarder comme un exemple plus ancien de représentation du grand tambour l'instrument dont se sert un des spectres de la réunion des larves du charnier dans le gothique *Doten Dantz* (pl. VI, fig. 39). Cet instrument n'a déjà plus la dimension du tambourin à main, car le hideux personnage auquel il est attribué le porte suspendu le long de son corps osseux par le moyen d'une ceinture ou courroie. Il ne l'accompagne point avec la flûte, mais il le frappe d'une main avec un grand os en guise de baguette. Dans les XVe, XVIe et XVIIe siècles, le nom de *bedon* est souvent employé par les auteurs dans l'acception de grand et gros tambour de guerre. Témoin les deux passages suivants, dont l'un concerne les Estradiots ou Stradiots, connus aussi sous le nom de cavalerie grecque ou albanaise, que Clément Marot avait vus à Gênes en 1507, et l'autre les Suisses au service des rois de France depuis Louis XI :

Estradiots au son de leurs *bedons*
Courent chevaulx, font bruire leurs guidons
Saillent en l'air vint de si roide sorte
Qu'il semble bien que tempête les porte.
(Clément Marot.)

Devant le roy cent Suisses marchoient,
De jaune, de rouge aornez et vestus;
Fifres, tambours adouement *bedonnèrent*
De grans plumaris leurs têtes phalélèrent
Car chascun d'eulx s'estimait un Ponthus.

Le tambour des Suisses avait reçu le nom de *Colin Tampon* en raison du rhythme de sa batterie, et par opposition à celle du tambour de la milice française qui était différente, et s'exprimait par une autre onomatopée *pa la la la lan*. Colin Tampon devint un sobriquet dont on se servit pour railler les Suisses; ensuite on l'employa pour exprimer le peu de cas que l'on faisait d'une chose : *Je m'en soucie comme de Colin Tampon*. En France, en Allemagne, en Angleterre, et en d'autres pays de l'Europe, les manœuvres, les évolutions, et les diverses parties du service des troupes étaient réglées par les différentes batteries du tambour. Ces batteries sont celles dont on fait encore généralement usage, savoir : *la générale*, *l'assemblée*, *l'appel* (le rappel), *le drapeau*, *la marche*, *la charge*, *la retraite*, *la prière*, *la fascine* ou *la breloque*, *le ban*, *l'ordre*, *l'enterrement*.

On joignit au tambour militaire d'autres instruments pour exécuter des airs pendant qu'il battait. Les premiers qui eurent cette destination furent deux espèces de petites flûtes dont j'ai parlé chapitre VI; l'une était une petite flûte à bec appelée *arigot* ou *larigot*, l'autre une flûte traversière appelée *fifre*. L'association de la flûte et du grand tambour devint donc presque aussi ordinaire que celle de la flûte et du petit tambour ou tambourin. Comme celle-ci, elle fut employée pour accompagner la danse, et une gravure de la *Chronique de Nuremberg*, que j'ai déjà citée plusieurs fois, prouve qu'en Allemagne on la consacrait anciennement à cet usage. De son côté, Thoinot Arbeau, dans le XVIe siècle, nous fait savoir que rien n'empêchait de substituer à la longue flûte et au tambourin les grands tambours, pour faire sauter en cadence la jeunesse rigoleuse du bon vieux temps.

Après les flûtes vinrent les hautbois, que les Allemands, selon toute probabilité, introduisirent les premiers dans les corps de musique militaire. Plus anciennement, les trompettes avaient été alliées aux tambours dans les armées, dans les cortéges militaires et civils, dans les entrées triomphales, dans les tournois, dans les réjouissances publiques, dans les processions et les danses même. Enfin les tambours eurent la même destination que les trompes du moyen âge pour publier, proclamer, répandre les nouvelles, et faire les ajournements à *trois briefs jours* dans les carrefours et autres lieux publics contre les

accusés en fuite. De cette dernière coutume est dérivée l'expression de *tambouriner* ou *tympaniser*, qui a le même sens au propre que *trompetter*, et qui, au figuré, se prend aussi en mauvaise part dans plusieurs locutions proverbiales que tout le monde connaît.

Ni l'usage, ni la forme du tambour n'ont sensiblement varié depuis le XVIe siècle. Comme nous l'apprend Estienne Pasquier, ce furent les soldats eux-mêmes qui, vers le XVIe siècle, nommant la partie pour le tout, imaginèrent d'appeler *caisse* l'instrument qui, dans la langue pittoresque des gamins de Paris, se nomme actuellement *tapin*. Ce nom de *caisse* a pris racine dans le vocabulaire musical. Elle y a produit les dénominations de *caisse claire*, *caisse roulante* et *grosse caisse*, lesquelles répondent aux trois variétés de tambours dont on se sert aujourd'hui dans la musique militaire et dans les orchestres.

La CAISSE ROULANTE se compose d'un fût cylindrique de bois, plus allongé, mais moins large que celui de la caisse claire; le son en est doux, et elle se prête surtout à l'exécution des roulements, ce qui lui a valu le nom qu'elle porte.

La CAISSE CLAIRE n'est autre chose que l'ancien tambour dont le corps principal se fait de laiton à présent, de sorte qu'il rend un son clair et brillant. Rien du reste n'est changé dans le principe de sa construction. Il a une moyenne circonférence, et il est couvert d'une peau à chaque bout. Le fût, ou corps principal de l'instrument, est une feuille de laiton tournée en forme de cylindre; on fait tenir les peaux sur le fût par deux grands cercles de bois percés de trous, dans lesquels passent des cordages qu'on serre ou qu'on lâche à volonté, suivant le degré de tension auquel il convient de maintenir les peaux. On bande ces cordages au moyen de morceaux de buffle qu'on nomme *tirants*. Pour rendre le son de l'instrument plus harmonieux, on fait à l'un des grands cercles du tambour deux petits trous percés vis-à-vis l'un de l'autre, dans lesquels on passe une corde à boyau que l'on appelle *timbre*. Elle tient, par en bas, à un bouton attaché au corps de la caisse, et en dessus à une espèce de piton à vis passé dans un écrou que l'on tourne pour bander ou lâcher le timbre. Quand on veut enlever au tambour son éclat et en rendre le son mystérieux et lugubre, on le couvre d'un voile. Cela se pratique dans la musique funèbre. Bien que le voile soit en quelque sorte la *sourdine* du tambour, on ne dit point tambour avec sourdine, on dit : *tambour voilé*.

La GROSSE CAISSE, ou gros tambour, a une très grande circonférence, mais le corps cylindrique aux extrémités duquel sont tendues les peaux est très bas, et cette forme aplatie, de même que la manière dont on tient l'instrument, qui se place horizontalement et se bat de côté, rappellerait le tambour à main, si le volume monstre de la grosse caisse n'écartait à l'instant l'idée d'une comparaison semblable. La grosse caisse est principalement en usage dans la musique militaire, mais Rossini et les musiciens de son école l'ont introduite dans les morceaux d'opéra à grands effets d'orchestre. Les compositeurs qui ont voulu suivre cet exemple en ont quelquefois abusé.

D'ordinaire, le tambour n'a point un son déterminé, bien qu'on puisse l'accorder si l'on veut, comme l'a fort bien démontré l'un des premiers le P. Kircher, mais on réserve l'avantage de l'accord pour les instruments de cuivre qui dérivent des :

NACAIRES ou ATABALES, *nakaires*, *naquaires*, *anacaires*, *naquères*, *naguerres*, *nasguères*.

A ceulx de Rome veul un petit repairier
Lui contre leur seigneur moult noblement alloient;
Trompes, harpes, *naquaires*, et vieles sonnoient
Nus ne porroit conter la feste qu'ils faisoient.
A pièce ne pensassent au duel qu'il attendoit.
(*Le Dict. de Flourence de Rome*, Ms. de l'Église de Paris, cité par Roquefort, *Gloss.*)

Le type des tambours de métal de forme semi-sphérique remonte à la plus haute antiquité, et paraît avoir été très répandu en Orient. On croit qu'il fut importé en Europe soit par les Orientaux eux-mêmes, soit par les croisés à la suite de leurs expéditions. Cette origine semble établie par le nom que ce genre d'instruments avait reçu dans la basse latinité, chez les Français, les Anglais et plusieurs autres peuples.



On l'appelait *nacaria*, *naquaire* et *nacaire*, d'un mot qui se trouve dans les langues orientales sous diverses formes, entre autres *nakerat*, *noqqâryeh* ou *nacarieh*, et signifie l'instrument de percussion semi-sphérique, que nous appelons à présent timbales. Cependant on ne peut guère déterminer l'époque à laquelle les timbales commencèrent à être en usage chez les Européens, ni dire au juste quel fut le peuple qui les employa le premier. Du Cange nous apprend qu'il en est fait mention sous le nom de *nacaires*, dans la vie de Louis VII, par Suger. C'est au xiv[e] siècle que l'usage s'en est répandu de tous côtés. Dans le corps de musique créé par Jacques II, roi de Mayorque, on voit figurer, en 1337, un joueur d'instruments de percussion, et ces instruments de percussion, d'après un dessin joint au texte du document, paraissent avoir été précisément de petites timbales de l'Orient. Un rôle de la chambre des comptes, antérieur de plusieurs années au document qui précède, désigne parmi les officiers qui faisaient partie du *mesnage* du comte de Poitiers, depuis Philippe le Long, un ménestrel de *naquaires*, ou timbales, nommé Parisot; et l'on voit, dans un autre compte de l'hôtel du même prince, ce ménestrel obtenir le paiement d'une somme de *soixante sous* qu'il avait dépensée pour faire confectionner des timbales. En 1315, Louis X, dit le Hutin, avait dans sa musique particulière deux joueurs de trompettes, un joueur de psaltérion, et un individu nommé Michel qui jouait des *naquaires* (*Micheletus de nacariis*). Il est aussi question de *menestreux* jouant des *naquaires*, ou timbales, dans un compte de l'hôtel de Jean, duc de Normandie, de l'année 1349. Un passage de Froissart, que j'ai cité à propos des tambours, prouve que deux années auparavant, les nacaires figuraient aussi dans la pompe musicale du cortége d'Édouard III, roi d'Angleterre, lors de son entrée à Calais, après la reddition de cette place. Enfin, comme dernière preuve de l'usage des timbales au xiv[e] siècle, je transcrirai les lignes suivantes tirées du récit de l'embarquement du duc de Bourgogne pour une expédition en Barbarie : « Moult grant beauté et plaisance fut » d'ouïr ces trompestes et claronceaux retentir, bondir, et autres ménestriers fesant leur mestier de *pipes*, » de chalemelles et de *naquaires*, tant que du son et de la voix qui en issoient en retentissoit toute la » mer (1). » Nous voyons dans les chroniques que les peuples de l'Europe occidentale partageaient avec les *Infidèles* de l'Europe l'usage de l'instrument appelé *nacaire*.

Joinville, dans son *Histoire de saint Louis*, raconte que : « A la porte de la heberge le (du) soudanc, » estoient logiez en une petite tente les portiers, le soudanc et ses ménestriers, qui avoient cors sarrazi- » nois et tabours et *nacaires*, et fesoient tel noise au point du jour et à l'anuitier, que ceulx qui estoient » delez eulx ne pooient entendre l'un l'autre. »

Tout porte à croire que les premières naquaires placées dans la main des ménestrels étaient d'une petite dimension, et à peu près semblables au modèle des petites timbales perses dont j'ai donné la figure dans l'une des premières planches de mon *Manuel général de musique militaire*. Le bassin de ces petites timbales est de métal, la peau est une peau de bœuf; on les attachait à la ceinture, et on les frappait des deux mains avec deux petites baguettes à têtes arrondies. On voit de ces petites timbales sur un grand nombre de monuments du moyen âge. Elles sont restées en usage environ jusqu'au xv[e] siècle; à partir de cette époque, l'apparition, ou du moins l'emploi très fréquent des grandes timbales de guerre semble les avoir fait abandonner presque généralement. Un des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg porte à sa ceinture une paire de ces petites timbales, et frappe dessus avec deux petites baguettes flexibles (pl. XIV, fig. 86).

En *h* (Danse xylographique du Ms. de Heidelberg), je ne fais pas de doute que l'on ait voulu représenter deux instruments de cette espèce; mais comme la taille de ces gravures est très grossière, les contours du dessin n'accusent pas aussi bien que dans l'exemple précédent la forme du bassin sur lequel est tendue la peau de chaque petite timbale, et il semble que le corps de l'instrument soit aplati et cylindrique comme celui du tambourin (pl. XII, fig. 79). Toutefois ce sont bien là les petites timbales du moyen âge, qui seules, de tous les instruments de percussion en usage à cette époque, s'accouplaient à la ceinture de la

(1) Froissart, *Chroniques*, éd. Buchon, t. III, liv. IV, chap. XIII.

même manière qu'on voit le squelette les porter ici. Ce qui dissipe d'ailleurs tous les doutes à cet égard, c'est que le texte explicatif de la gravure désigne clairement par son nom l'instrument que celle-ci doit représenter : « Seigneur pape, prête l'oreille au son de mes timbales, d'après lequel il te faudra sauter. Ne cherche » point pour cela de dispense; c'est la mort qui t'invite à danser. » Il y a dans le texte allemand : « *Herr* » *bobist merk off meyner pawken don.* » Ce *pawken don* appartient à la plus ancienne rédaction du texte rudimentaire des Danses allemandes de la Suisse. Il semble que la Ronde xylographique du manuscrit de Heidelberg se réfère à un texte de Danses des Morts qui remonterait beaucoup plus haut que celui des Danses des manuscrits de Munich, et même des tableaux du Petit-Bâle (1312); car dans toutes ces Danses, le *pawken don* est remplacé par l'expression de *pfeyffen don*, tandis que les gravures font indubitablement allusion à l'idée première du *pawken don* par la tête de mort qu'on voit attachée à la ceinture du squelette qui tambourine sur la partie convexe de ce débris humain avec un os qui lui sert de baguette. En tout cas, d'après cet exemple, on peut être assuré de l'usage que l'on faisait des timbales en Allemagne, pour la danse, dès le XVe siècle. En effet, l'expression *pawken don* ne se trouverait point ici dans le texte, et ne serait pas venue à la pensée de l'auteur du poëme, si elle n'avait dû exprimer une chose très naturelle, et qui se pratiquait souvent dans la vie ordinaire. Il est de fait que les petites timbales furent très en faveur en toutes sortes d'occasions, et principalement dans les réjouissances, jusqu'à l'apparition des grandes timbales qui, dans le XVe et surtout dans le XVIe siècle, commencèrent à les remplacer, ainsi que je l'ai dit plus haut. Cependant, selon toute probabilité, la destination première de ces grandes timbales dut être essentiellement martiale.

Tout porte à croire que les Hongrois, qui abandonnèrent la Scythie vers le IXe siècle, et vinrent se fixer en Europe, apportant avec eux dans leur nouvelle demeure les mœurs, les armes, la danse et le chant asiatique, connaissaient ce genre d'instrument bien antérieurement à la date rapportée par le P. Benoît, capucin, auteur d'une *Histoire de la Lorraine*, dans laquelle cet auteur prétend que les timbales étaient connues en Hongrie en 1457, mais qu'elles ne l'étaient pas alors en Lorraine. Venant à faire la description d'une magnifique ambassade envoyée en France par Ladislas, roi de Hongrie, pour demander en mariage madame Madeleine, fille de Charles VII, il trouve l'occasion de citer une ancienne chronique qui rend compte de la visite de l'archevêque de Cologne au chef de l'ambassade hongroise, et qui témoigne de la nouveauté de ces instruments : « On n'avoit ni mi oncques veu, dit la chronique, des tabou- » rins comme de gros chaudrons qu'ils faisoient porter sur leurs chevaux. » Cette forme est bien celle qui est restée affectée aux grandes timbales depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours. Au reste, grandes ou petites, les timbales s'employaient toujours par couple, et chaque couple n'exigeait qu'un seul exécutant. C'est ainsi qu'en *i* tiré de la Danse d'Holbein (pl. IV, fig. 26), le premier squelette placé sur le devant du tableau manœuvre sur deux bassins de cuivre semi-sphériques, couverts de peau et d'une forme gracieuse, qu'on serait tenté de comparer à celle d'une timbale antique dont j'ai donné le dessin, d'après Pignorius, dans une *Notice historique sur les timbales* que j'ai publiée il y a quelques années, et dans le présent ouvrage, pl. XX, fig. 180. Ces timbales, dessinées par Holbein, ne sont pas entièrement semblables à celles décrites par Prætorius à peu près dans le même temps. Les instruments dont parle le célèbre théoricien allemand sont tout à fait en rapport avec les progrès qu'avaient subis les timbales primitives. Elles sont d'inégale grandeur, et ont des vis d'accord, ce qui indique qu'elles donnaient chacune un ton différent, et pouvaient s'accorder à la volonté de l'exécutant, qui serrait ou desserrait les vis, selon qu'il voulait tendre plus ou moins la peau. Les timbales, dans le siècle d'Holbein, comme à l'époque où vécut Prætorius, étaient déjà extrêmement en honneur dans les cours de l'Allemagne : on les regardait à bon droit comme le plus noble et le plus musical de tous les instruments de percussion. Non seulement les chefs de l'armée tenaient à en posséder dans leurs régiments de cavalerie, mais les souverains et la noblesse se plaisaient à les entendre tantôt seules, tantôt mêlées à d'autres instruments belliqueux comme les trompettes. Il était rare qu'elles ne figurassent pas dans les concerts de musique organisés pour les bals, pour les repas, pour les marches triomphales, et pour toutes les réjouissances et fêtes solennelles. Ce fut à

l'imitation de ce qui se pratiquait dans les armées allemandes, que les nôtres employèrent les hautbois, les cymbales et les grandes timbales de guerre.

Dans l'origine, il n'était permis à aucun régiment français d'avoir des timbales, sauf ceux qui les avaient prises à l'ennemi. Sous le règne de Louis XIV, elles furent régulièrement introduites dans presque tous les corps de cavalerie, et l'usage en devint général par toute l'Europe.

Lorsqu'un régiment se distinguait, on le récompensait en lui donnant des timbales d'argent. Le timbalier devait se montrer courageux ; il devait défendre son instrument au péril de sa vie, comme le cornette et l'enseigne son drapeau. En campagne, on se servait des timbales au lieu de cloches pour le service divin. Les timbales se plaçaient en avant de la selle du cheval que montait le timbalier. Elles étaient généralement garnies d'un tapis de la plus grande richesse, avec des franges d'or, appelé *tablier des timbales*. Quelques régiments prenaient un nègre pour timbalier, l'habillaient à la turque et lui faisaient monter un cheval blanc. Cet usage semble confirmer l'opinion que les timbales furent introduites en Europe par les Orientaux. Ainsi que je l'ai dit plus haut, on les avait en grande estime, tant à la cour qu'à l'armée. Jointes aux trompettes, elles servaient à former des espèces de fanfares qui se nommaient *entrées*, parce qu'elles retentissaient pour saluer l'arrivée des grands personnages. Noces, bals et festins somptueux s'animaient au son de cette fière harmonie. Il n'était pas de belles fêtes sans timbales; mais les lois de l'étiquette ne permettaient guère d'en faire usage pour d'autres que pour des princes, des nobles et des riches. C'est à peine si les gros bourgeois, les docteurs et les individus revêtus de quelque charge publique, osaient aspirer à l'honneur d'en former des concerts à leur usage. Il n'y a pas fort longtemps que l'on vit disparaître tout à coup cet instrument de nos musiques militaires. C'était vraiment là un malheur ; mais aujourd'hui les efforts intelligents de plusieurs colonels tendent à l'y réintroduire, et quelques régiments de cavalerie, particulièrement les corps de lanciers, en font usage. En revanche, les timbales sont triomphalement installées dans nos orchestres, et y occupent un rang distingué. Il n'est pas d'instrument de percussion dont un compositeur puisse obtenir de meilleurs et de plus charmants effets. Employées avec art, elles rehaussent l'éclat de l'ensemble harmonique sans y jeter la perturbation comme certains instruments d'une rondeur brutale, tels que le tambour et la grosse caisse. Martiale et foudroyante dans le *tutti*, elle est moelleuse, pleine d'onction et de mystère dans le *decrescendo* qui succède aux grands effets de sonorité. On peut voiler les timbales comme on voile les tambours, ce qui ajoute à leurs ressources et varie la couleur de l'instrumentation. Les qualités incontestables de cet instrument, qu'il serait injuste de confondre avec les *tambours à tous accords*, dont la sonorité est plus bruyante que musicale, me donnèrent un jour l'idée d'en écrire une monographie, ce qui n'avait jamais été fait, même en Allemagne, où les timbales sont pourtant en honneur depuis des siècles.

Quelque singulier que pût paraître ce projet au premier abord, je crus devoir le mettre à exécution, et je publiai il y a quelques années une méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique assez étendue sur l'origine de cette espèce d'instrument, et suivie de considérations relatives à la manière de l'employer aujourd'hui dans l'orchestre (1). Ceux qui jetteront un coup d'œil sur cet ouvrage verront, je l'espère, que la matière dont il traite est beaucoup plus intéressante et beaucoup moins puérile que le simple nom de *timbales*, comme titre d'un livre didactique, serait dans le cas de le faire supposer.

(1) *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs*, par Georges Kastner. Paris, M. Schlesinger et Brandus successeur, 1 vol. pet. in-4°.



CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CLOCHETTES. — GRELOTS.

DER DOTEN DANTZ : *a.*) Le Chapelain. *Der Kapellan* (pl. VII, fig. 46). — *b.*) Le Médecin. *Der Artzt* (fig. 48). — DANSE DU GRAND-BALE : *c.*) Le Héraut. *Der Herold* (pl. XX, fig. 188). — *d.*) Le Fou. *Der Narr* (fig. 184). ICONES MORTIS d'Holbein : *e.*) La Reine.— *f.*) Le Prêtre (pl. XX, fig. 183).

Les clochettes ou sonnettes sont de petits instruments de percussion faits de métal, en forme de poire, creux en dedans, ouverts par en bas, fermés par en haut, et résonnant, soit au moyen d'un battant intérieur qui en frappe les parois lorsqu'on agite l'instrument, soit à l'aide d'un marteau dont les coups réguliers tombent sur la surface extérieure de la clochette. Ces instruments sont en petit ce que les grosses cloches d'église sont en grand. Ils étaient connus des anciens. Certains peuples en suspendaient à leurs boucliers et à leurs tambours de guerre; d'autres employaient les plus grands à donner des signaux dans les forteresses; d'autres enfin en attachaient aux vêtements sacerdotaux comme simple ornement ou comme parure symbolique.

On les appelait du nom générique de *tintinnabula*. Leur origine est mieux connue que celle des grandes cloches dont l'usage passe pour être moderne et particulier à l'Occident, quoique à vrai dire on ne sache rien de positif à cet égard. Ce qu'on a souvent répété, et sans doute beaucoup trop affirmé, c'est que les cloches furent inventées à Nole, au VI[e] siècle, par saint Paulin. Mais peut-être cet évêque s'était-il borné à les introduire dans le service divin, ce qui suffit plus tard pour qu'on le désignât comme l'inventeur des cloches. Quoi qu'il en soit, on prétend que celles-ci durent à cette circonstance d'être appelées *nolæ* et *campanæ*, parce que Nole est une ville de la Campanie (1). Cependant on leur donnait aussi, dans la basse latinité, le nom de *cloccæ*, *clocquæ*, *gloccæ*, *gloggæ*, d'où le mot français *cloche*, ce qui, suivant quelques étymologistes, est une pure onomatopée qui a laissé des traces dans un grand nombre d'idiomes d'origine teutonique (2).

Les Allemands appellent encore aujourd'hui les cloches *Glocken*, mot dont le diminutif *Glökchen* signifie de petites cloches. Par *Schellen* et *Singenkugel*, ils entendent des sonnettes et des grelots, c'est-à-dire la plus petite espèce de *tintinnabula*, les *sonnailles*. Du reste, les dénominations ont beaucoup varié pour les grandes comme pour les petites cloches, en raison de leurs différentes formes et de leurs différents emplois, car les unes et les autres furent appelées à jouer un rôle important dans les usages de la vie civile, de la vie religieuse et de la vie militaire.

Suivant Strabon, *campana* désignait généralement une cloche plus grande que celle qu'on appelait *nola* (3). Ce nom fut principalement attribué aux grandes cloches enfermées dans des tours, d'où le mot *campanarium*, et ensuite *clocher*. On appelait plus particulièrement *sing* (*sin*, *sint*) des cloches qui servaient à donner des signaux (4). Grégoire de Tours dit que du temps de Sidoine Apollinaire, qui vivait en 480,

---

(1) Thiers, dans son *Traité des cloches* (Paris, 1721), réfute cette opinion; il cherche à démontrer que le passage de saint Isidore, dont on se fait un argument pour la justifier, a été mal entendu et qu'il n'y est nullement question d'un instrument de musique.

(2) Voy. Charles Nodier, *Dict. des onomatopées*, au mot CLOCHE, et l'article CLOCHE, dans le *Dict. de Ménage*, éd. de Paris, 1750. Briasson, avec les additions.

(3) « Unde à Campania, quæ est Italiæ provincia, eadem vasa » majora quidem *campana* dicuntur : minora vero quæ et à sono » tintinnabula vocantur, *nolas* appellant à Nola ejusdem civitate » Campaniæ, ubi eadem vasa primo sunt commentata. » (Str., *Rerum eccl.* cap. v.)

(4) *Sein*, *seing* ou *sing*, du latin *signum*, signe, signal. Les cloches, dit de Brieux, dans ses *Origines de quelques coutumes et façons de parler* (p. 144, Caen, 1672), étaient appelées *signes*, parce qu'elles servaient de signe ou marque pour aller à l'église. On lit *toquesing*, dans Rabelais; de là notre mot *tocsin*, pour cloche et sonnerie d'alarme.



les Auvergnats usaient de petits *sings*. Dans la suite il y en eut de fort grands. Tels étaient ceux qu'on plaçait dans les beffrois, sortes de tours qui furent d'abord portatives, et que l'on éleva ensuite à demeure dans les communes, sur les places publiques. La cloche du beffroi prit aussi le nom de *cloche banale* ou *bancloche* (bancloque), à cause d'une des significations du mot *bannir*, qui était l'équivalent d'*appeler*, *convoquer*, *publier*. Dans les églises et dans les monastères, la cloche principale était celle qui appelait les fidèles aux offices divins. C'était aussi la plus grosse. On croit cependant que, dans l'origine, elle ne dépassait pas la grandeur d'une sonnette ou *tintinnabulum*. Un moine ou un clerc la tenait à la main et la faisait tinter à la porte du temple ou du haut d'une plate-forme. Bientôt elle prit un tel accroissement de volume, qu'il fallut bâtir dans la partie la plus élevée des édifices religieux un petit corps de logis spécial en forme de tour, pour qu'elle y pût manœuvrer à l'aise et produire des sons qui s'entendissent de fort loin. L'une des plus anciennes cloches de paroisse que l'on connaisse est le *Saufang* de Cologne. Elle date du VIe siècle. Le nom singulier qu'elle porte vient de ce qu'elle fut déterrée d'une manière assez bizarre par un animal qui d'ordinaire est moins friand de cloches que de truffes. Un autre instrument, également fort curieux, est la cloche de la tour *de' Bisdomini*, à Sienne. Cette cloche, qui subsiste encore, porte la date de 1159; elle a la forme d'un tonneau ayant un mètre de hauteur, et elle rend, dit-on, un son très aigu. Toutes ces grandes cloches de paroisse étaient soumises, lors de leur inauguration, à une cérémonie singulière, connue sous le nom de *bénédiction* ou *baptême des cloches*. Chacune d'elles recevait un nom particulier et avait un parrain et une marraine. Les noms de Jeanne, de Roland et quelques autres furent attribués à de grandes cloches devenues célèbres par leur ancienneté, par leur grosseur, par leur poids ou par quelque autre circonstance. Selon le rapport des historiens, le pape Jean XIII baptisa le premier les cloches, et donna son nom, en 965, à celle de Saint-Jean de Latran. Guillaume Durand, évêque de Mende au XIIIe siècle, fait voir, dans son *Rationale divinorum officiorum*, qu'il y avait de son temps plusieurs sortes de cloches employées pour le service du culte et pour l'usage des prêtres : « Il faut noter, dit-il, qu'il y a six » espèces de timbres qu'on sonne dans l'église, à savoir : la *squille*, la *cimbale*, la *nole*, la *nolète* ou la » cloche double, le *seing* (*signum*). La squille est sonnée dans le dortoir et le réfectoire, la cimbale dans » le cloître, la nole dans le chœur, la nolète dans l'horloge, la campane dans le campanile, le seing dans » la tour. » Chacune de ces espèces, ajoute-t-il, peut généralement s'appeler cloche (*tintinnabulum*). Cependant le nom de *tintinnabulum* s'appliquait plus particulièrement aux petites cloches ou clochettes qui font le sujet de ce chapitre, et dont il y a lieu de supposer que la *squille* (1), la *cymbale* et la *nole* faisaient partie. Au moyen âge, les vieux auteurs français appellent communément toutes ces variétés de petites cloches : *tintinable*, *eschelette* (*eschille*, *eschilette*, *eschelle*, *esquille*), *campane*, *campanelle*, *clocques*, *clocquette* (*clocette*, *clochestre*), *cymbale*, *sonneau*, *sonnaille*. Ces différents termes étaient souvent appliqués indifféremment; quelquefois, comme on l'a vu plus haut, ils avaient une signification appropriée à leur grandeur, à leur forme et à leur usage. *Tintinable*, *cymbale* et *esquille* n'exprimaient pas seulement de petites cloches, des sonnettes ou des grelots, ils s'appliquaient aussi à des instruments d'une autre nature, comme les crécelles (2) et les castagnettes. Dans les Danses des Morts, nous ne trouvons que deux sortes de *tintinnabulum* proprement dit, savoir : la *clochette* ou *sonnette* et le *grelot*. Mais il y a un troisième instrument qui y figure, et qui offre la réunion des castagnettes et des grelots. C'est peut-être à cet

---

(1) Ou *esquelle*, comme dit Jean Gobin, le vieux traducteur du *Rationale*, ou encore, comme d'autres l'écrivent, *eschille*, *eschilettes*, etc.

(2) Les grandes et les petites crécelles ont souvent remplacé les cloches dans le culte chrétien. Amalaire, diacre de l'église de Metz et abbé, dit que, durant les persécutions, les fidèles s'assemblaient au bruit de certains instruments de bois qui étaient à peu près semblables aux crécelles. L'Église d'Orient avait adopté, à ce que l'on croit, l'usage de tables de bois ou de plaques de fer ou d'airain. Balsamon, qui vivait vers la fin du XIIe siècle, observe que l'on battait trois fois le fer ou l'airain pour assembler les religieux aux offices : la première fois s'appelait le petit coup ; la deuxième, le grand coup, et la troisième, le coup de fer. Ces trois coups avaient une signification symbolique. Le coup de fer signifiait le jugement dernier, et la trompette au son de laquelle les morts sortiront de leurs tombeaux. Dans la semaine sainte, pendant les Ténèbres, on fait encore usage des crécelles. En Espagne, on se sert alors d'un instrument particulier qui y supplée et qui tient lieu, par le grand bruit qu'il fait, d'une multitude de crécelles. On l'appelle *matracca*.

instrument que s'est appliqué par extension le nom de cymbale, qui aurait passé des grelots aux castagnettes. Quant aux deux autres instruments, l'un se trouve dans les mains du squelette qui précède le prêtre de la Danse d'Holbein, l'autre est sur les vêtements du fou, ou plutôt du squelette costumé en fou, que l'on voit dans cette Danse et dans celle du Grand-Bâle.

Clochette, Sonnette. — Celle qu'on portait à la main avait la forme d'une cloche ordinaire, mais de petite dimension ; elle était de métal et munie d'un battant. On en a trouvé, chose assez singulière, dont la paroi était à jour. Pour les porter, on passait ses doigts dans des espèces d'anses placées extérieurement au sommet du cône de la clochette, ou bien on les tenait par un manche et quelquefois par une sorte de poignée, comme celle que l'on voit au modèle de clochette que j'ai tiré de la *Bible des pauvres*, imprimée en 1462 par Pfeister, à Bamberg. On trouvera cet instrument planche XX, figure 182. Dans l'ouvrage d'où je l'ai tiré, sa présence est motivée par le sujet de la gravure, qui représente David venant de combattre les Philistins, et par ces mots du texte : *Als er võ dẽ streit kã do lieffẽ ym engegẽ dy frauẽ mit* glocke *un mit seitespil uñ namẽ in mit frendẽ.* « Et quand il revint de la bataille, les femmes allaient au-devant de » lui avec des *cloches* et des instruments à cordes. » Dans une autre Bible des pauvres en latin, conservée à la Bibliothèque nationale, le même fait amène un nouvel exemple de l'emploi des clochettes portatives. Ici la jeune fille tient dans chaque main, par un manche ou plutôt par une lanière de cuir qui en tient lieu, une clochette dont la forme est à peu près celle des sonnettes dont se servent encore les enfants de chœur. En *d* d'Holbein, le squelette qui précède le prêtre portant le viatique à un mourant tient une clochette un peu plus grande. Elle a un manche mobile, elle est très simple, mais bien proportionnée. Il l'agite de la main gauche et porte de la main droite une grande lanterne ronde dans laquelle brûle un bout de chandelle destiné à éclairer la marche du morne cortége (pl. XX, fig. 183). Le clocheteur des trépassés allait ainsi de par les rues, la nuit, muni d'une clochette à peu près semblable à celle que l'on voit dans cette gravure. Il la faisait tinter lugubrement avant de prononcer son terrible *memento :*

Réveillez-vous, gens qui dormez ;
Priez Dieu pour les trépassez.
Pensez à la mort ! pensez à la mort !

Une véritable sonnette de clocheteur des trépassés, portant la date de 1582, a été trouvée, il y a deux ou trois ans, dans l'église de Poix, département de la Somme. Les recherches faites dans la localité constatèrent que cette clochette servait encore, il y a un petit nombre d'années, à un vieillard presque nonagénaire, qui, pour la modique somme de dix centimes, recommandait hautement aux prières des fidèles, la nuit, veille des grandes fêtes, chaque âme du défunt dont on lui donnait le nom.

La clochette de Poix ne présente aucun ornement, mais elle a une forme élégante ; sa robe est allongée, d'un beau galbe, son timbre est vibrant, argentin. Approximativement, elle a de diamètre 12 centimètres et de poids 3 kilogrammes. Dans la basse latinité, la sonnette portative s'appelait *tintinnabulum*, comme l'indique l'inscription suivante qu'on lit dans un manuscrit d'Angers : « *Tintinnabulum excutitur manu tenentis.* » Dès le IXe siècle, il y en a de figurées sur les monuments. Outre ce *tintinnabulum*, il en existait un autre composé de plusieurs clochettes de divers calibres suspendus en file à une barre de bois ou de fer, et donnant des sons différents quand on les frappait l'une après l'autre en cadence avec un petit marteau. Ce *tintinnabulum*, qu'on appela probablement aussi *eschelettes*, et dont Gerbert a reproduit le dessin d'après un manuscrit de Saint-Blaise du IXe siècle, ne tarda pas à produire les *carillons* compliqués des hautes tours d'églises et des beffrois d'hôtels de ville. Mis alors en jeu par un mécanisme fonctionnant seul ou à l'aide d'un carillonneur, ils exécutaient de petits airs ou des fragments d'airs à chaque tintement de l'horloge indiquant un progrès dans la marche des heures. Le *carillon* de la Samaritaine, petite tour placée près du Pont-Neuf, fut célèbre à Paris jusqu'au siècle passé. Aujourd'hui la plupart des villes de la Hollande et de la Belgique possèdent encore leurs anciens carillons, les uns à cylindres, les autres à clavier, ceux-ci fonctionnant seuls, ceux-là réclamant le secours d'un carillonneur. Nous ne partageons plus le goût

de nos ancêtres pour cette musique enfantine. Peut-être la trouverions-nous plus agréable, si elle était plus variée ; mais il ne faut rien moins que la force de l'habitude pour endurer avec résignation le bruit monotone de ces voix aigrelettes qui répètent à satiété le même air, le laissant quelquefois inachevé comme si elles se fatiguaient elles-mêmes de cette tâche insipide (1), puis le reprenant de plus belle, *da capo*, quand l'horloge marque une heure nouvelle, et cela tous les jours, toutes les nuits, pendant toute l'année, sans que vous ayez à espérer la moindre trêve pour vos plus précieux moments de sommeil, d'étude et de rêverie.

De même qu'il existait des sonnettes à main, de même il y avait des carillons portatifs composés d'une certaine quantité de clochettes attachées deux par deux ou trois par trois à des tiges de fer tenant toutes par une extrémité à un grand anneau mobile, et présentant dans leur ensemble la figure d'un large éventail qu'il suffisait d'agiter pour produire des bouffées de sons argentins : c'était là ce qu'on appelait *cymbalum* au IXᵉ siècle et *flagellum* au Xᵉ, selon Suidas.

Cymbalum a eu d'ailleurs, comme *tintinnabulum*, une signification générale et des acceptions très diverses. Nous savons qu'il s'employait pour désigner une sorte de clochette placée dans le réfectoire des monastères. Eh bien, on l'appliquait encore aux sonnettes, clochettes ou grelots que l'on suspendait au cou des bêtes de somme et que l'on appelait aussi *sonnailles*. C'est pourquoi Rabelais parle d'une vache *avec ses cymbales*. Par *cymbales*, il entend une sorte d'engin métallique qui n'était peut-être pas une clochette ou un grelot, mais qui consistait probablement en deux plaques de cuivre mobiles trouées à un endroit et assemblées deux par deux, de manière à frapper l'une contre l'autre quand l'animal faisait un mouvement. Dans quelques provinces de la France, par exemple en Alsace, on rencontre des attelages de meuniers et de rouliers dont les chevaux portent à leurs harnais des plaques rondes de cuivre à peu près semblables. Il peut se faire cependant que par *cymbales* on ait également exprimé le petit appareil sonore que nous appelons plus particulièrement :

GRELOT. — C'est une boulette de cuivre ou d'argent creuse et fendue, dans laquelle sont enfermés un ou plusieurs morceaux de métal qui tintent quand le grelot remue. De même que les petites sonnettes ouvertes par en bas, les grelots s'employaient au moyen âge pour l'utilité et pour l'agrément. Il était de mode d'en mettre aux riches parures des seigneurs, d'en former des colliers complets et d'en orner la pointe aiguë et courbée des *souliers à la poulaine*, ce qui ne contribuait pas peu à rendre cette chaussure déjà si bizarre et si ridicule plus bizarre et plus ridicule encore. Les graves docteurs qui s'affublaient de *liripipions* portaient aussi des grelots. Et le moyen âge, par esprit de satire, ayant fait choix du costume des doctes pour habiller la personnification grotesque des ridicules et des travers de l'espèce humaine, les grelots devinrent une des parties essentielles de la livrée allégorique du *fou*. Nous en trouvons des exemples dans les épisodes des Danses des Morts, où ce personnage intervient, par exemple, dans la Danse de Bâle en *b*.

La larve du *larvatus* revêt elle-même l'accoutrement burlesque de la folie. Elle porte le bonnet d'âne dont les deux cornes ou oreilles pointues sont garnies chacune d'un grelot ; un grelot pend aussi au bas de chacune de ses longues manches : enfin elle en tient un chapelet dans la main et en porte une couronne sur la tête. Le fou n'a des grelots qu'aux oreilles de son bonnet d'âne et à la pointe de ses longues manches (pl. XX, fig. 184). Dans la Danse du Klingenthal, qui est beaucoup plus ancienne que celle du cimetière des dominicains, ni le squelette ni sa victime n'ont de grelots.

Il est probable qu'on n'avait pas encore l'habitude d'ajouter cette espèce d'ornement à la livrée du fou, tandis que cette mode devint générale dans le XVᵉ et dans le XVIᵉ siècle, ainsi que l'attestent plusieurs gravures qui ornent les différentes éditions de l'ouvrage humoristique de Sébastien Brandt.

(1) J'ai moi-même constaté cette particularité au carillon mécanique d'Anvers. L'horloge sonne-t-elle une demie, le carillon ne fait entendre que la moitié de son air ; sonne-t-elle un quart, il n'en dit que quelques mesures et s'interrompt brusquement à quelque endroit que ce soit du morceau. Je ne saurais dire combien cela est agaçant. C'est un genre de supplice que Dante, s'il eût placé des musiciens dans son Enfer, eût certainement imaginé pour eux.



D'autres exemples sont encore à signaler dans les figures d'Holbein, principalement dans celle qui représente l'enlèvement de la reine par un squelette revêtu des habits du fou, et plus loin dans la gravure dont le fou même est le sujet (1).

Les grelots n'ont pas seulement figuré au poitrail des bêtes et au cou des gens, ils ont aussi fourni un supplément de sonorité bruyante à quelques instruments de percussion, par exemple aux tambours de basque que les Allemands, par cette raison, nomment *tambour à sonnettes* (*Schellentrommel*). Souvent aussi dans les xv[e], xvi[e] et xvii[e] siècles, on mettait aux castagnettes ou cliquettes un appendice de grelots destiné à mêler son éclat argentin aux roulements secs de l'instrument de bois. J'ai déjà parlé de cet usage au chapitre des clochettes et grelots. En *b*, le squelette qui apparaît au médecin fait résonner des castagnettes et des grelots qu'il tient réunis dans sa main droite (pl. VII, fig. 48). Il en est de même en *a* (fig. 46), mais dans ce dernier exemple les grelots sont attachés à l'extrémité des castagnettes et en font partie intégrante. Prætorius donne dans sa *Sciagraphia* le dessin d'une paire de ces castagnettes à grelots, et l'on en trouve un exemple plus ancien dans la *Musurgia* de Luscinius. C'est peut-être à cause de cette alliance que le nom de *crotales* fut appliqué pendant longtemps tantôt à des castagnettes, tantôt à des grelots (2). La raison en est d'autant plus aisée à concevoir, que les grelots figuraient dans certaines danses du moyen âge ; par exemple, dans des espèces de *Matassinades*, ou danses armées, où les danseurs se les attachaient aux genoux afin de les faire résonner au moindre mouvement.

De nos jours, les grelots ne sont plus un objet de luxe et de parure, mais l'usage s'est conservé d'en suspendre au cou des vaches, des chevaux et des petits chiens. On a remarqué que ces animaux entendent avec plaisir le tintin rhythmique des grelots et des sonnettes qu'on attache à leur collier, à leur licou ou à leurs harnais. Cette musique et cette parure les rendent fiers, et l'homme, à cet égard, n'aurait pas beau jeu de railler les animaux. Environ du xi[e] au xv[e] siècle, de très grands princes, de très puissants seigneurs et de très nobles dames, tiraient follement vanité des sonnettes et des grelots suspendus à leur collier et à leur ceinture (3). Et d'ailleurs, le premier jouet de l'enfance, le premier instrument que l'on place dans les

---

(1) Bien que l'on trouve des sonnettes sur les vêtements des fous, à partir du xiv[e] siècle, on ne saurait affirmer qu'elles aient figuré là dès cette époque, comme un signe allégorique ou comme une marque distinctive. C'était un genre d'ornement que portaient alors toutes sortes d'individus. Il n'était pas encore particulier aux fous et ne paraît leur avoir été exclusivement attribué que vers le milieu du xv[e] siècle. Quoi qu'il en soit, la plus ancienne mention des sonnettes dans un costume de fou se réfère à la Société de Clèves, *Geckengesellschaff zu Cleve*, fondée par Adolphe de Clèves, en 1381. Non seulement, au dire d'Helyot, cette Société portait des capuces de moine de couleur rouge et jaune, garnis aux manches, ainsi que sur le sommet, de beaucoup de clochettes, mais ils devaient avoir en outre, sur l'habit de leur ordre, un fou avec des sonnettes brodé en argent. On ignore, du reste, la véritable signification des clochettes comme parure des fous. En multipliant ce singulier bijou sur leurs vêtements, voulait-on les assimiler aux enfants ou bien les comparer aux bêtes de somme, par allusion aux sonnettes que portent celles-ci? Ou bien n'y aurait-il pas une idée plus triste encore, cachée au fond de cette singulière attribution, en apparence purement joviale? Les grelots ne seraient-ils pas l'image du vain éclat et du vain bruit qui résulte du mouvement que l'homme se donne ici-bas? Ses actions, en ce monde, occasionnent un retentissement passager, comme celui des grelots qui résonnent quand le fou se remue, mais ces sons confus ne sauraient produire une harmonie véritable, et il ne reste aucun souvenir de cette musique imparfaite. Ainsi que les sonnettes au bas de la robe des prêtres, suivant la conjecture d'Origène, les grelots sur les vêtements du fou ont peut-être pour but de montrer le néant de tout ce qui tient à l'homme. C'est ici le cas de rappeler que plusieurs danses guerrières (*Schwerttänze*) du moyen âge, par exemple celle des Hessois, s'exécutaient au bruit des sonnettes que les danseurs s'attachaient aux genoux et qu'ils faisaient tinter en dansant. Enfin nous rencontrons aussi les grelots dans quelques anciens jeux de cartes allemandes, et il est à présumer qu'ils y ont une signification symbolique et satirique.

(2) C'est ce que confirme J. de Salisbury : « *Crotala* dicuntur » sonoræ spherulæ quæ, quibusdam granis interpositis, pro quantitate sua et specie metalli, varios sonos edunt. »

(3) Les anciens poëtes allemands font souvent allusion à cette mode et nomment de puissants personnages qui l'avaient adoptée. Les gens nobles n'étaient point les seuls qui s'y conformassent. Les bourgeois, le vulgaire, tout le monde, enfin, portait des sonnettes, du moins quand on avait assez d'argent pour les payer. Quelquefois ces sonnettes étaient fort grosses. Tenzel a tiré d'une vieille chronique le curieux passage que voici : « Anno 1400, bis man » schrieb 1430, war so ein grosser Ueberfluss an prächtigen gewant » und Kleidunge der Fürsten, Grafen und Herren, Ritter und » Knechte, auch der Weiber als vor niemals gehört worden; da » trug man silberne Fassungen oder Bänder mit grossen Glocken » von 10, 11, 12 und bissweilenn, von 20 marken. Etliche trugen » rheinische Ketten von 4 oder 6 marken, samt köstliche Halsbän- » dern, grossen silbern Gürteln und mancherlei Spangen. » (Tenzel, in *Supplem. II. Hist. Gothan. und Monathl. Unterredungen*, 1704, p. 346.) Il y a un proverbe allemand qui dit que les plus grosses sonnettes sont au plus fou : *Je grösser Narr, je grössere Schellen.* On voit sur d'anciennes cartes allemandes dont Breitkopf a donné les figures pl. IV de ses *Recherches sur l'origine des cartes à jouer*; on voit, dis-je, un prince et trois princesses dont

mains de l'homme au berceau, n'est-il pas le hochet, le hochet aux jolis grelots d'argent, qui se prête complaisamment à tous les caprices des petits êtres dont il soulage les premières douleurs, qu'il amuse et fait sourire? On voit ordinairement dans le hochet un emblème des vanités de ce monde, mais on se garderait bien d'attacher aux grelots qu'on y suspend la signification néfaste qu'Origène attribue aux clochettes qui pendaient au bas de la robe des prêtres, et qui, selon lui, se trouvaient là pour avertir chacun de penser à la dernière heure, à la fin du monde, et non seulement d'y penser, mais d'en parler sans cesse et de l'annoncer publiquement.

CHAPITRE VINGTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CLAQUEBOIS.

ICONES MORTIS d'Holbein : La Vieille (pl. XX, fig. 186).

On peut rapporter l'espèce d'instruments de percussion qui fait le sujet de ce chapitre, et dont nous ne trouvons qu'un seul exemple dans les Danses des Morts, soit à l'orgue portatif appelé *régale*, soit au jeu de cloches ou de lames de verre nommé *harmonica*, soit enfin au *tympanon* ou *psaltérion* qui se frappe avec de petites baguettes. La plupart des noms qui lui ont été attribués en divers pays ou par divers auteurs témoignent des rapprochements dont il a été l'objet dans ce sens.

Mais s'il est vrai de dire que cet instrument ait de l'analogie sous certains rapports avec les trois autres indiqués ci-dessus, il est bon d'observer qu'il ne soutient plus la comparaison quand on aborde la question artistique. A ce point de vue, il mérite peu d'attention, à moins qu'un individu doué d'un talent exceptionnel, ne le fasse sortir, pour un moment, de la sphère infime qu'il occupe dans le domaine de l'art instrumental, et ne parvienne à lui donner un peu d'importance aux yeux même des musiciens. La construction de cet instrument est des plus simples. C'est un assemblage de petits bâtons cylindriques, d'inégale longueur, et chacun proportionnellement plus petit que l'autre ; ils sont ordinairement faits d'un bois résonnant, et enfilés par ordre à commencer du plus grand jusqu'au plus petit (1). Le nombre peut varier de douze à vingt, suivant la quantité de sons, ou pour mieux dire l'étendue qu'on veut donner à l'instrument. On frappe les bâtons cylindriques avec deux petites baguettes à têtes arrondies ou en forme de marteau, qui sont aussi de bois. Par ce moyen on en obtient des sons qui ne laissent pas d'avoir quelque analogie avec ceux de l'*harmonica*, bien qu'ils soient plus doux et attaquent moins les nerfs. Le système de construction de cet instrument, aussi bien que ses dénominations, a varié suivant les pays où il a été en usage. Le modèle dont on s'est le plus communément servi en Allemagne est l'instrument de bois et de paille appelé *Strohfiedel* (violon de paille) ; son nom vient de ce que les bâtons cylindriques sont assemblés et échelonnés sur deux liens ou coussinets de paille que l'on place de chaque côté du triangle, car telle est à peu près la figure ordinaire que présente l'arrangement des bâtons. En Autriche, le *Strohfiedel* est désigné d'une manière assez originale sous le nom de *Hölzernes gelächter*, littéralement *un éclat de rire de bois*. Il

---

les vêtements sont ornés de grelots. La princesse est Wulphide, épouse du comte Rodolphe, qui vivait en 1138. La seconde et la troisième figure représentent Henri VI, empereur en 1190, et la quatrième Othon, empereur, successeur d'Henri VI en 1198. Au bas de cette planche, on lit : *Alte deutsche Fürste. Schellen Tracht* (Anciens princes allemands. Costume avec grelots).

(1) On a employé d'autres matières que le bois pour reconstruire ces cylindres. Burney, dans la relation de son voyage en Allemagne, raconte qu'il avait vu une espèce de *Strohfiedel* dont les cylindres étaient de verre. Quelquefois on s'est servi, pour le même usage, de morceaux de charbon de différentes grandeurs.

a été extrêmement vulgaire en Allemagne, et les Russes, les Polonais, les Cosaques, les Tartares, les Lithuaniens, les habitants des monts Karpathes et ceux des solitudes de l'Ural, en ont une espèce cultivée parmi eux de temps immémorial, et nommée *Jénova i salame*. Cet instrument n'a pas cessé d'être en usage dans la plupart de ces contrées, où l'on rencontre assez souvent des musiciens ambulants (*Spielleute*), et des ménétriers de village qui continuent de s'en servir. De tout temps le *Strohfiedel* a été très populaire, et de la manière dont Prætorius en parle, il n'y a pas lieu de douter qu'on ne le rangeât dans la classe des instruments de la musique ambulante avec la *vielle* (*Schlüsselfiedel*), les cymbales, la buche (*Scheidholtz*), la trompette marine, et quelques autres du même genre. Le dessin qu'en donne Prætorius, planche XXII de son *Theatrum instrumentorum*, est celui que l'on trouve ici planche XX, figure 185. On pourra le comparer avec celui de la Danse des Morts d'Holbein représenté même planche, figure 186. Ce dernier exemple montre que l'on pouvait en jouer en marchant; en portant le claquebois de la même manière que le psaltérion. Le squelette qui escorte la vieille femme le maintient suspendu horizontalement devant lui au moyen d'un grand cordon passé autour de son cou, et dont chaque bout est fixé à l'un des côtés latéraux de l'instrument. Il lève les deux petites baguettes qu'il tient dans ses mains comme prêt à les faire retomber de nouveau sur les bâtons cylindriques. Une chose à remarquer, c'est qu'Holbein a fait choix du *psaltérion de bois* (1) pour accompagner les pas chancelants de la vieille, tandis qu'il a donné le psaltérion allemand à cordes au squelette chargé d'emmener le vieillard. Ce modèle de *Strohfiedel* ne paraît pas avoir été usité en France. C'est même avec l'intérêt qu'on prend à une chose tout à fait nouvelle que le public parisien s'occupa, il y a une quinzaine d'années, de ce petit instrument, qu'un artiste doué d'un talent extraordinaire avait su rendre digne de lui. Cet artiste, nommé Gusikow, était un pauvre israélite de la Pologne russe (2). La nature l'avait doué d'une âme de feu et d'une intelligence remarquable. Simple musicien ambulant dans les premiers temps de sa vie, il s'était pris d'affection pour son chétif gagne-pain, il l'avait perfectionné peu à peu au point d'en faire un instrument de concert (3). Il y déployait une rare habileté d'exécution, et y jouait des fantaisies d'une extrême difficulté. Pour se servir de cet ingénieux et modeste appareil, qu'il appelait *Holzharmonica*, ou *harmonica de bois*, l'artiste le posait sur une petite table, et employait pour frapper les cylindres deux bâtons ou baguettes de bois dur qu'il tenait entre le pouce et le doigt du milieu. Le son qu'il tirait de son instrument était surtout favorable à l'expression d'un sentiment tendre et douloureux. C'était un timbre métallique tenant de la cloche et du verre, mais avec plus de douceur et moins d'éclat. On ne saurait rien imaginer de plus étrange, de plus incisif et de plus pénétrant. Un jeune homme, nommé Grünwald, a, dit-on, hérité du talent de Gusikow (4). Si le modèle de *Strohfiedel* dont je viens de parler semble avoir été à peu près inconnu en France, il n'en a pas été de même de deux instruments de la même famille vulgairement désignés sous les noms d'*eschelettes* ou *échelettes*, *patouilles*, *xylorganon*, *claquebois* et *régale de percussion* (en italien *sticcato*). Le xylorganon, ou les échelettes se composaient d'une certaine quantité de morceaux de bois sec durcis au feu, ordinairement au nombre de douze, tous de même grosseur, mais de longueur différente; ils étaient percés de deux trous, un à chaque bout. Un cordon passant à droite et à gauche par ces trous tenait les bâtons enfilés et suspendus parallèlement, depuis le premier en haut, qui était le plus court, jusqu'au dernier en bas, qui était le plus long. On ménageait entre eux des intervalles pour qu'ils ne por-

(1) Mersenne se sert du mot latin *psalterium ligneum* pour désigner le claquebois.

(2) Il naquit en 1809, à Stow. Le père de Joseph Gusikow était un pauvre joueur de flûte qui gagnait sa vie en faisant de la musique dans les noces.

(3) J'ai vu de près et attentivement examiné l'instrument de Gusikow. Il consistait en vingt-huit bâtonnets de bois de sapin semblables à des cylindres coupés par moitié et amincis aux extrémités en bec de flageolet. Il y en avait de toutes les grandeurs, depuis un pied jusqu'à quatre pouces, ce qui donnait une étendue chromatique de deux octaves et demie. Ces bâtonnets étaient enfilés en manière de chapelet et posés sur cinq coussinets de paille que l'artiste avait soin de placer d'avance sur une table à intervalles presque égaux.

(4) Gusikow, atteint depuis son enfance d'une affection de poitrine, est mort dans un âge peu avancé, à Aix-la-Chapelle. Il s'était acquis une réputation européenne et avait excité au plus haut degré l'intérêt des musiciens devant lesquels il s'était fait entendre. J'ai publié sur cet artiste une notice biographique qui a paru dans la *Revue et Gazette musicale*, 3e année, 1846, p. 460 et suiv.

tassent pas les uns sur les autres, soit en faisant deux nœuds au cordon pour chaque bâton, soit en y enfilant une petite *patenostre*, ou *boule*, dit Mersenne (1). Quand on jouait de cet instrument, on le tenait suspendu en l'air de la main gauche au moyen d'une corde, et l'on frappait de la main droite les bâtons avec un autre bâton ou petit marteau. Il y a parmi les jouets d'enfants un instrument qui ressemble beaucoup aux échelettes. On trouve aussi chez les sauvages, et même chez les anciens, de petits appareils qui se rapprochent plus ou moins du xylorganon.

Claquebois. — Régale de bois. — La Flandre passe pour avoir inventé cet instrument, à l'instar des petites orgues portatives qu'on appelait *régales*. Mais toute l'invention se réduit à l'application d'un clavier aux échelettes ou au *Strohfiedel*. Ici les bâtons cylindriques étaient fixés sur la table supérieure d'un petit coffre plat, long et trapézoïde, dans l'intérieur duquel il y avait des sautereaux ou marches qui frappaient chaque bâton quand on faisait mouvoir la touche correspondante à ce dernier. Ces touches étaient de simples palettes rangées de file sur la face antérieure de la boîte. Il y en avait dix-sept, autant que de bâtons. On peut voir dans l'ouvrage de Mersenne la figure du claquebois à touches et celle des échelettes. Ces instruments ne sont pas représentés dans les Danses des Morts.

CHAPITRE VINGT ET UNIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CASTAGNETTES.

Der Doten Dantz : *a.*) Le Médecin. *Der Artzt* (pl. VII, fig. 48). — Danse du Grand-Bale : *b.*) Le Hérault. *Der Herold.* (pl. XX, fig. 138).

Les instruments de percussion composés de plusieurs petites pièces de bois, d'or ou de métal, que l'on place entre les doigts, et que l'on fait bruire par le choc, en les appliquant l'une contre l'autre, sont tellement simples, tellement élémentaires, que l'art et la science demeurent en quelque sorte étrangers à leur origine. Ne cherchons pas à quel peuple il convient d'en attribuer l'invention primitive, ni dans quel lieu fut découvert le procédé qui leur donna naissance. Qui ne sait que les enfants, guidés par leur amour du bruit, en même temps que par les lois secrètes du rhythme, imaginent chaque jour, par instinct, des accouplements sonores du même genre, soit avec des têts grossiers, soit avec des morceaux de fer, d'os ou d'ivoire, soit avec deux planchettes garnies intérieurement de clous, qu'ils placent entre leurs doigts et frappent bruyamment l'une contre l'autre. Lorsqu'on voulut approprier à un usage plus sérieux ces instruments de percussion, on les perfectionna, et l'on en varia la forme de différente manière. Ceux qu'employaient les peuples de l'antiquité, et que les auteurs désignent presque toujours indifféremment par les mots *cymbales* et *crotales*, consistaient ordinairement chacun en deux pièces de bois ou de métal, tantôt plates, tantôt concaves. On en jouait des deux mains lorsqu'ils étaient d'un certain volume, et d'une seule main lorsqu'ils étaient plus petits.

De là deux types différents que l'on a distingués quelquefois, et que l'on a quelquefois confondus sous les noms de *cymbales* et de *crotales*, aujourd'hui *cymbales* et *castagnettes*. La première de ces dénominations est à présent attribuée à des instruments composés de deux plaques rondes de métal, ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Nous appelons aussi *cymbales antiques* d'autres instruments de métal ayant une partie convexe présentant à peu près la forme semi-sphérique des timbales, avec lesquelles elles furent par cette raison très souvent confondues.

---

(1) Voy. *Harm. univ.*, Traité des instruments.

La seconde dénomination s'applique, de nos jours, à deux petites pièces de bois concaves, faites en forme de noix, et accouplées au moyen de cordons peu serrés dans lesquels on passe un ou deux doigts, pendant qu'on se sert des autres doigts pour frapper les deux parties de l'instrument l'une contre l'autre. Indépendamment de ces castagnettes, que l'on emploie surtout pour la musique de danse, il en est d'autres qu'affectionnent particulièrement les gamins et les écoliers : elles se composent ordinairement de simples morceaux d'ardoises ou de débris de pots cassés. Les plus artistiques consistent en deux petites planchettes, longues et étroites, que l'on garnit intérieurement de pointes de fer ou d'acier en forme de têtes de clous. Ce modèle est celui qui rappelle le mieux les crotales plates dont on se servait au moyen âge, et qu'on appelait de différentes manières, notamment :

Tablettes et Cliquettes, *cliquet*, *clapet*. — Les cliquettes consistaient dans un assemblage de plusieurs petites plaques ou languettes mobiles tenant par leur extrémité inférieure à un manche à l'aide duquel on leur imprimait des secousses qui leur faisaient produire, en s'entre-choquant, un *cliquetis* plus ou moins fort. Les ladres étaient assujettis par mesure sanitaire à porter sur eux des cliquettes et à s'en servir dans les rues, afin de signaler leur présence et d'engager le public à s'écarter de leur chemin. On trouvera planche XX, figure 187, la figure d'un ladre tenant des cliquettes. Il est représenté agitant son instrument au moment d'entrer dans la salle du riche pour y demander l'aumône. Ce dessin est emprunté à une gravure d'une des éditions des belles Heures de Simon Vostre, édition qui renferme aussi des sujets de la Danse Macabre. Il nous fournit par conséquent un modèle de cliquettes du XVIe siècle. Les tablettes qui dans un passage du *Roman de la Rose* (1) joignent leur son à ceux des timbres ou tambours de basque, et sont mues comme ceux-ci par des femmes nommées dans le texte *tableteresses*, me paraissent, d'après leur nom, avoir été des crotales plates à peu près semblables aux cliquettes des ladres. *Tabillas*, en espagnol, signifie *cliquettes*, et Giraud de Colençon, dans le sirvente qu'il adresse à un jongleur touchant l'art de jouer des instruments, se sert de l'expression *tauleiar* pour dire jouer des tablettes (2). Plus tard, on rencontre en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne, les crotales bombées, dont le nom espagnol *castanuelas*, eut d'abord pour équivalent dans notre langue, à ce que l'on croit, le mot *maronetes*, et fut ensuite francisé dans celui de :

Castagnettes. — Moins simples et moins grossières que les cliquettes des ladres, les castagnettes des XVe, XVIe et XVIIe siècles se rapprochent davantage de celles dont nous nous servons par leur forme à peu près semblable, comme le dit Mersenne, à celle d'une cuiller, avec cette différence qu'elles sont plus allongées et moins concaves. Ce qui les distingue principalement des castagnettes actuelles, c'est qu'au lieu d'être divisées en deux parties séparées, elles se composent généralement, comme les cliquettes ou tablettes dont il a été question plus haut, de trois ou quatre pièces ou lames mobiles attachées ensemble et frappées d'une seule main. Aujourd'hui, au contraire, quand il y a quatre parties ou coquilles de bois, on les partage en deux groupes, et l'on en prend une couple dans chaque main. Enfin, une dernière dissemblance réside dans l'adjonction des grelots à ces anciennes castagnettes. En *a* du *Doten Dantz* (pl. VII, fig. 48), il semble que ces grelots ne fassent point partie du corps même des castagnettes; mais on observe le contraire en *b* (Danse du Grand-Bâle). Il est incontestable que dans ce dernier exemple les trois grelots placés à la partie supérieure des castagnettes en forment le complément (pl. XX, fig. 188). La reproduction de cette image dans les planches de la Danse du Grand-Bâle gravées par Mérian donne à la partie supérieure des castagnettes une forme quelque peu différente de celle qu'on voit ici. Chaque section de l'instrument, ou petite pièce mobile, semble être surmontée d'une tige mince au bout de laquelle

---

(1) Assez i ot tableteresses
Hec entor et tymberesses
Qui moult savoient bien joer.

Voyez ci-dessus, chapitre XVIII, p. 290.

(2) Fadet jogleor
Saphas,
Taborelar,
Et tauleiar.

Ici encore l'idée du tambourin ou tambour de basque est évoquée en même temps que celle des tablettes, faisant l'office de castagnettes, parce que ces deux instruments figuraient ordinairement ensemble dans la musique de danse et de festin.



est planté le grelot, et ne se prolonge pas jusqu'en haut comme dans l'exemple précédent, en s'allongeant et en se rétrécissant en forme de cuiller. Nous trouvons aussi dans Luscinius et dans Prætorius un modèle de castagnettes à grelots, mais ce modèle ne contient pas, comme en *a* du *Doten Dantz*, quatre parties mobiles; il n'en a que trois, comme en *b* de la *Danse de Bâle* (voy. pl. XX, fig. 189). En outre, l'instrument, au lieu d'être surmonté de trois grelots, n'en a qu'un très gros qui forme comme la tête des castagnettes. Le squelette du *Doten Dantz* ébranle cet instrument de la main droite; celui de la Danse bâloise en joue au contraire de la main gauche. Les Allemands appelaient les castagnettes *Klapper*, nom qu'ils leur donnent encore, et qui ressemble beaucoup à notre vieux mot français *clapet*. La dénomination espagnole *castanuela* a été motivée par la ressemblance du petit corps concave de la castagnette avec une châtaigne; une comparaison homogène détermina parmi nous, au XVIe siècle, l'emploi du mot *maronettes* pour désigner le même instrument. Plus anciennement on lui avait appliqué le nom de *cymbales*. Ce nom, qui a signifié tant de choses et que nous n'employons plus aujourd'hui que dans une seule de ses acceptions, exprimait dans le XVIIe siècle, non plus les castagnettes, mais l'instrument que nous appelons *triangle*. Il en est traité dans le chapitre suivant.

Les castagnettes modernes sont celles dont le modèle vient d'Espagne. Les Espagnols les avaient empruntées aux Sarrasins. On les fait de différentes sortes de bois; elles sont presque rondes et pour ainsi dire en forme d'écailles d'huître. La plupart des danses ibériennes, telles que le fandango, le boléro, la catchouka sont exécutées au bruit rhythmique des castagnettes. En d'autres contrées de l'Europe ces sortes de danses ne sont usitées qu'au théâtre, tandis qu'en Espagne et en Orient elles jouent un rôle dans les divertissements de la vie réelle. Cependant les méridionaux et les Italiens montrent la même prédilection que les Espagnols pour l'accompagnement des castagnettes dans les danses nationales; mais dans le nord de la France, ainsi qu'en Allemagne et en Angleterre, on l'abandonne, hors de la scène, aux saltimbanques et aux bohémiens.

CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

TRIANGLES.

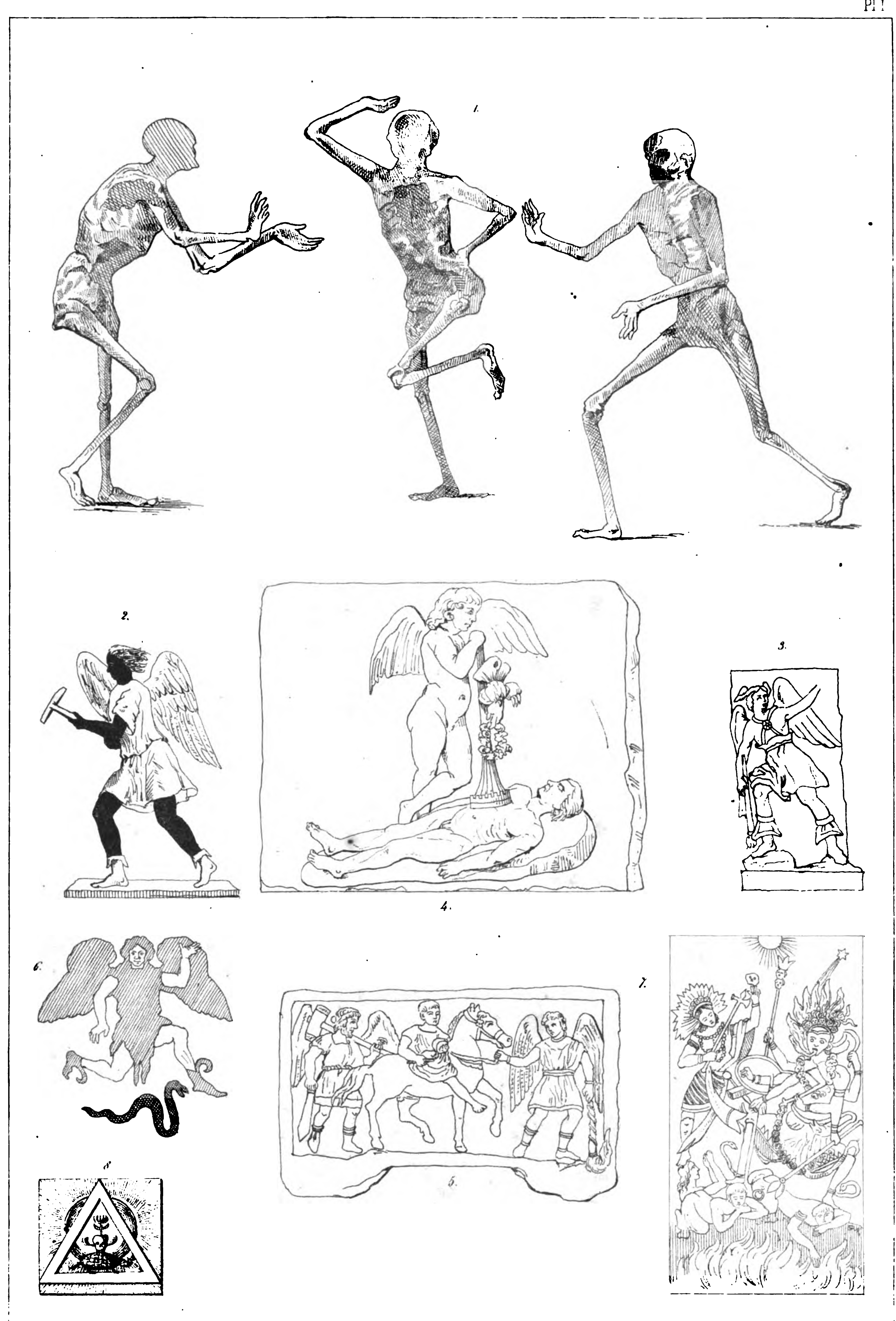
DER DOTEN DANTZ : Le Chapelain. *Der Cappellan* (pl. VII, fig. 46).

Le triangle a beaucoup d'analogie avec le sistre dont se servaient les anciens et auquel il a survécu. Comme le sistre, il est de métal et composé de verges de fer munies, le plus souvent, de petites bagues mobiles qui font du bruit en s'entre-choquant (pl. XX, fig. 190). Ces deux instruments furent en usage dans les premiers temps de l'ère chrétienne. Le sistre avait conservé son caractère primitif. C'était toujours un cercle de métal, traversé par des baguettes pareillement de métal, auxquelles on passait quelquefois un certain nombre d'anneaux. On tenait l'instrument d'une main par le manche, qui était ordinairement placé à sa partie inférieure, et on le secouait pour agiter les verges de métal ainsi que les anneaux de l'ébranlement desquels résultait un frémissement sonore. Dans les premiers temps du moyen âge, le sistre disparaît et l'on ne rencontre plus sur les monuments que le triangle. On l'appelait alors *cymbalum*, *crotalum*, *tripos colybœus*. En vieux français on lui donna le nom de :

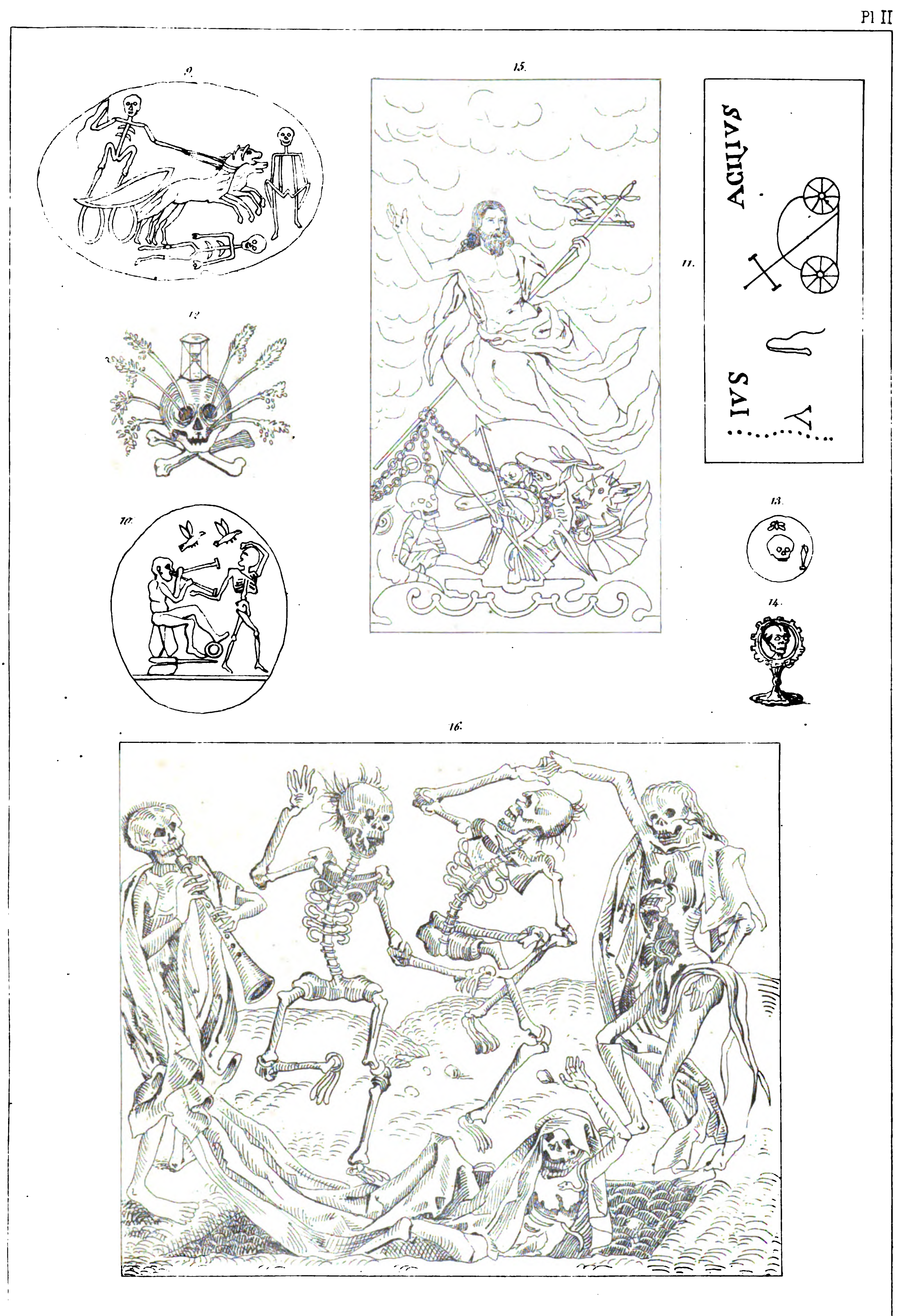
TRÉPIE. — Cet instrument est cité dans le vers suivant de Guillaume de Machault: « *Trépie*, l'eschaqueil » d'Angleterre. » Bottée de Toulmon n'a point su ce que c'était. Cependant, au XIIIe siècle et même antérieurement, la trépie avait une forme semblable à celle du triangle moderne. Elle consistait en trois verges de fer attachées ensemble, ou bien se composait d'une seule tringle du même métal, ployée en forme de

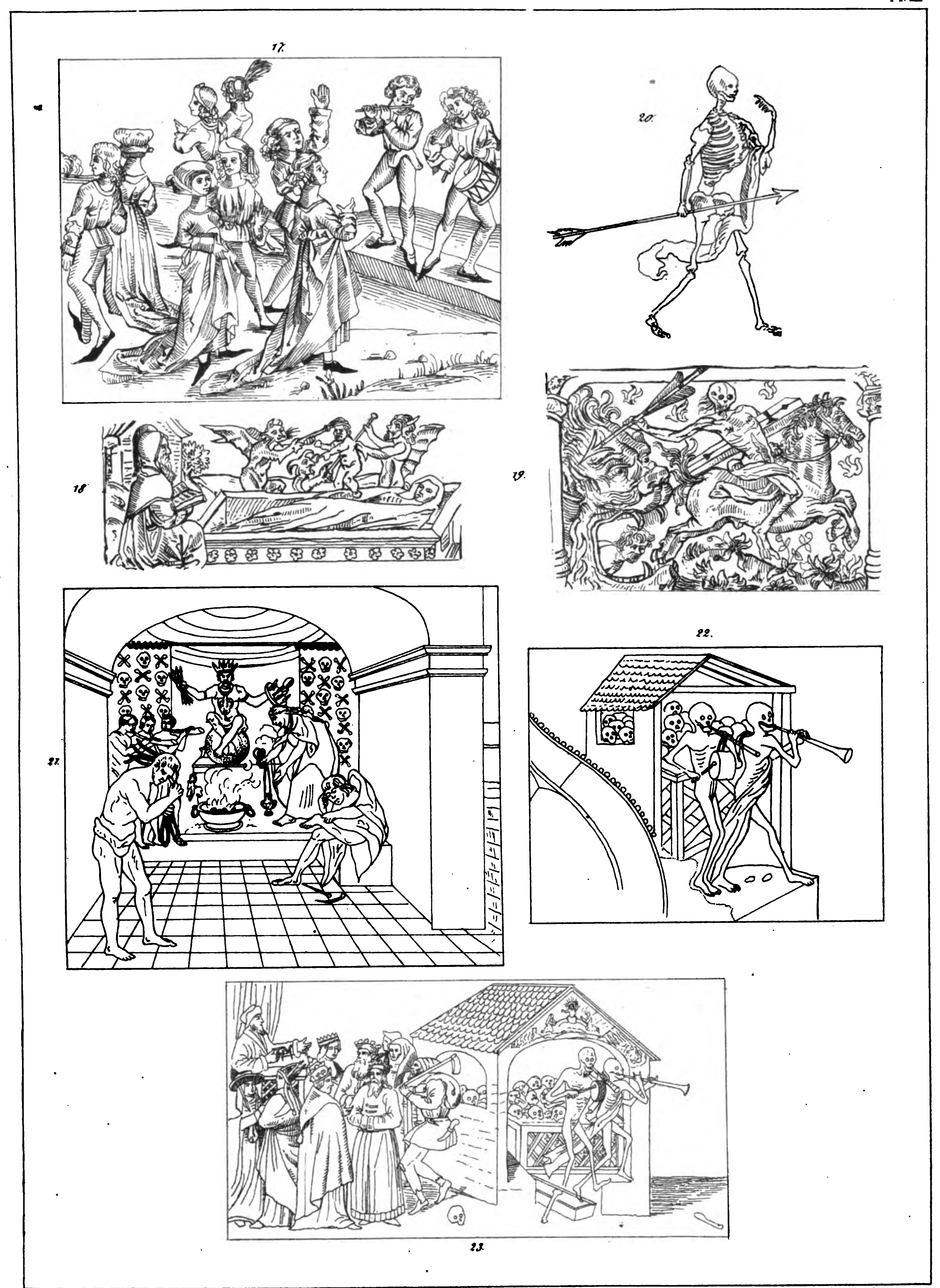
triangle : c'est ce dernier modèle que nous voyons figurer dans les mains d'une jeune femme qui fait partie du cortége représenté planche XX, figure 181, d'après une vignette de la Bible des pauvres imprimée à Bamberg, en 1462, par Albert Pfeister. Quelquefois le triangle présentait la figure d'un trépied de fer creux à jour, comme dans le modèle que Gerbert nous fait connaître d'après un manuscrit de saint Éméran, du IXe siècle. A l'époque où l'allégorie funèbre se répandait de tous côtés en Europe, il avait ordinairement la forme qu'on lui voit dans l'image du *Doten Dantz* reproduite planche VII, figure 46, c'est-à-dire, la même qu'actuellement. Il y a pourtant cette différence entre l'ancien et le nouveau modèle, que dans le premier des anneaux mobiles sont passés au fil de fer ou d'acier du triangle, tandis qu'aujourd'hui le triangle est sans anneaux. On agitait et l'on promenait ces petits cercles de métal avec la verge ou baguette de fer qu'on tenait à la main, tout en frappant de temps en temps en cadence sur les côtés de l'instrument. Les anneaux ajoutés au triangle furent de mode jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le nombre n'en était pas fixé et variait de trois à cinq. Dans l'image du *Doten Dantz* indiquée en tête de ce chapitre, le triangle a trois anneaux. Du temps de Mersenne, et plus récemment, il en avait ordinairement cinq. Du reste, on employait très souvent l'instrument sans y joindre ce supplément de sonorité, ainsi qu'il appert d'un assez grand nombre de miniatures et de gravures des XIVe, XVe et XVIe siècles, où il est représenté.

Comme le triangle n'exige de la part de celui qui en joue que le sentiment naturel de la mesure et qu'il ne présente d'ailleurs aucune difficulté, les ménétriers, ainsi que les mendiants appelés jadis *truands*, l'avaient introduit dans leurs concerts de musique ambulante. Au XVIIIe siècle, ils l'employaient joint à la vielle (la vielle à roue); le triangle s'appelait alors *cymbale*, bien qu'on appliquât en même temps ce nom aux plaques rondes d'airain, dont on mêle aujourd'hui les frappements avec les coups de la grosse caisse. Cette dernière espèce de cymbales était du temps de Mersenne très usitée en Provence. Réintroduite dans la musique militaire, où elle avait été jadis employée, elle est aujourd'hui d'un commun usage aux troupes allemandes et aux troupes françaises, ainsi que le triangle dont j'ai parlé dans ce chapitre.

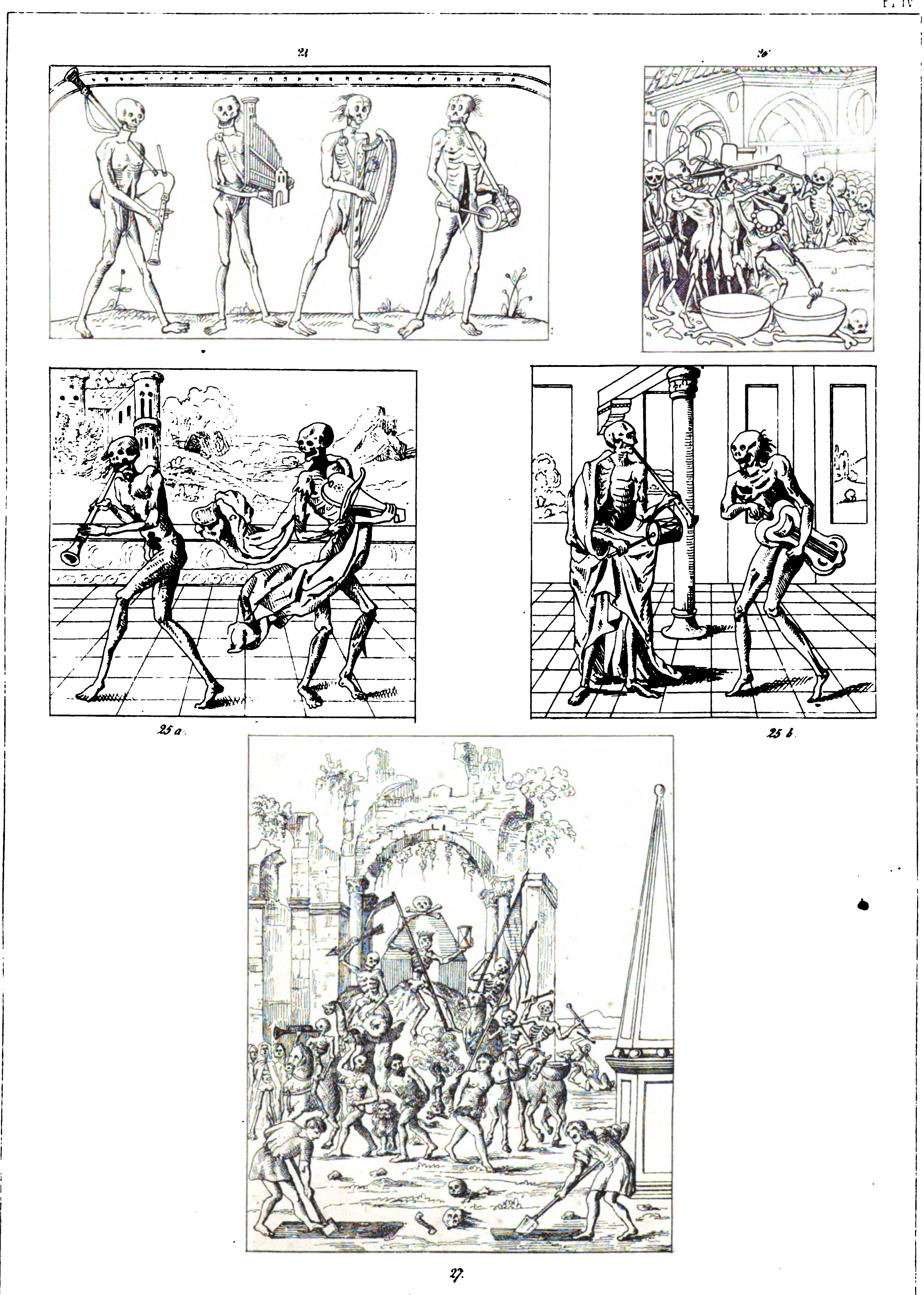


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.



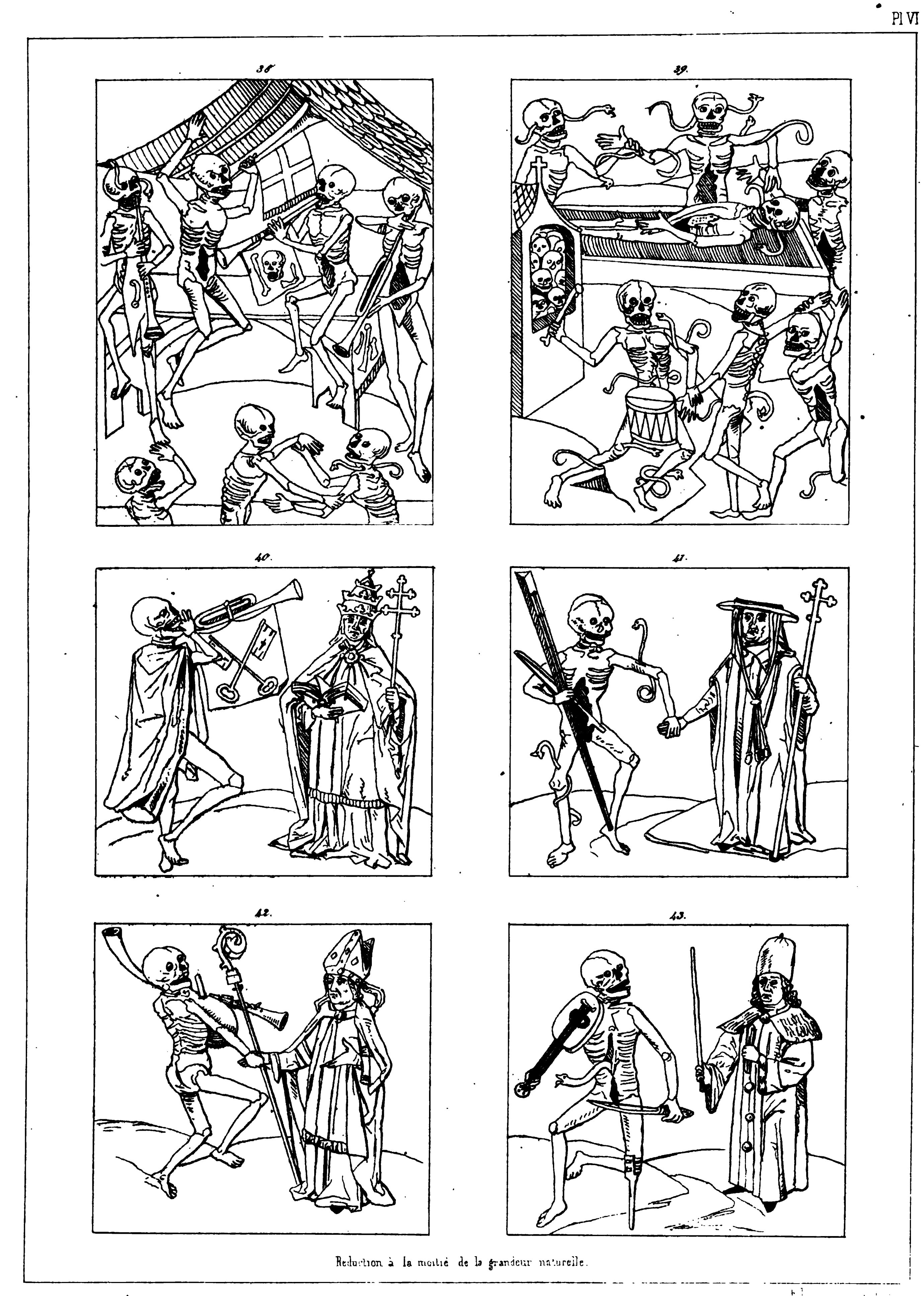


Lith. d'E. Simon à Strasbourg



Lith. E. Simon à Strasbourg


28
30
29
31
32
34
33
35
37
36

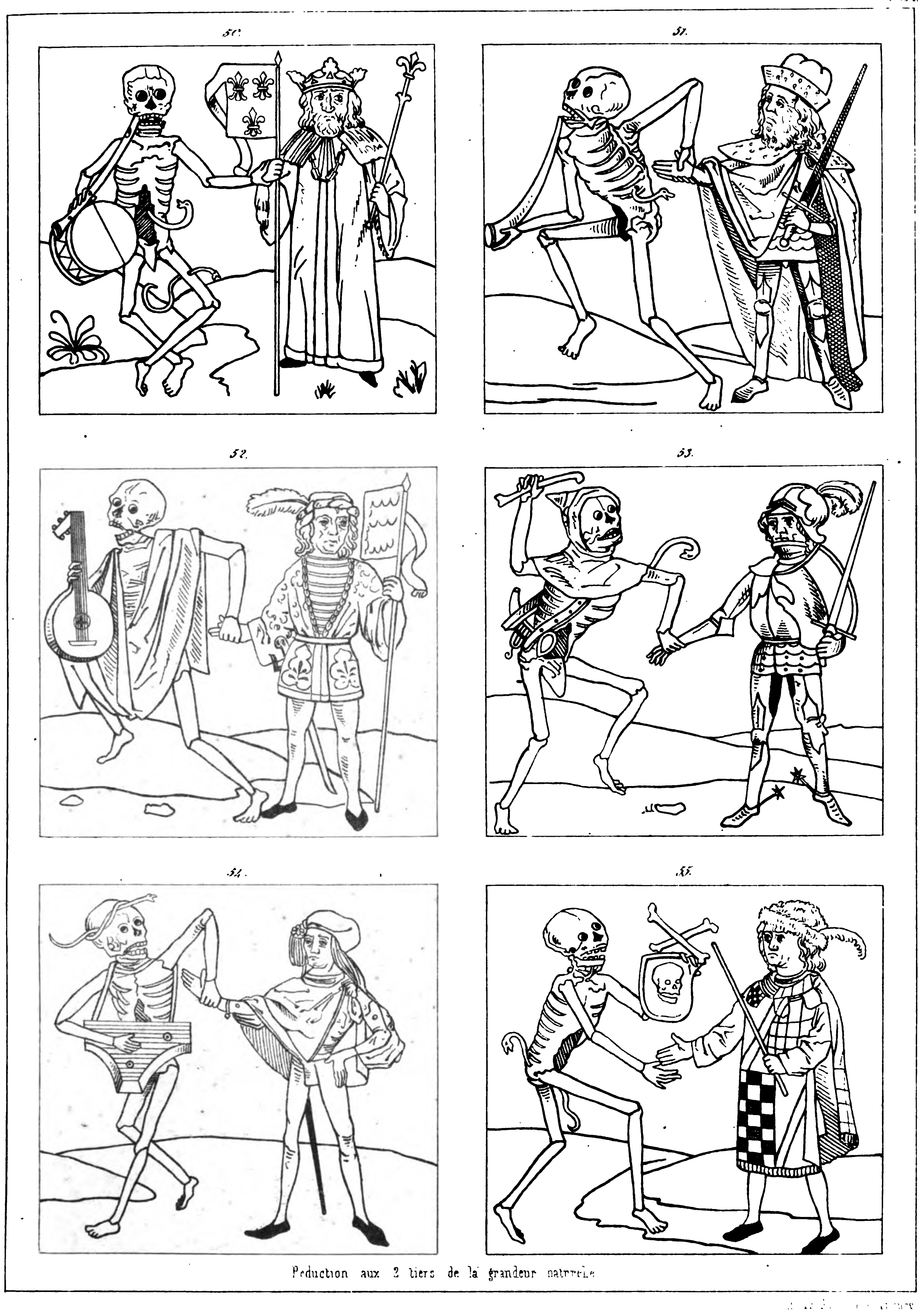


Reduction à la moitié de la grandeur naturelle.



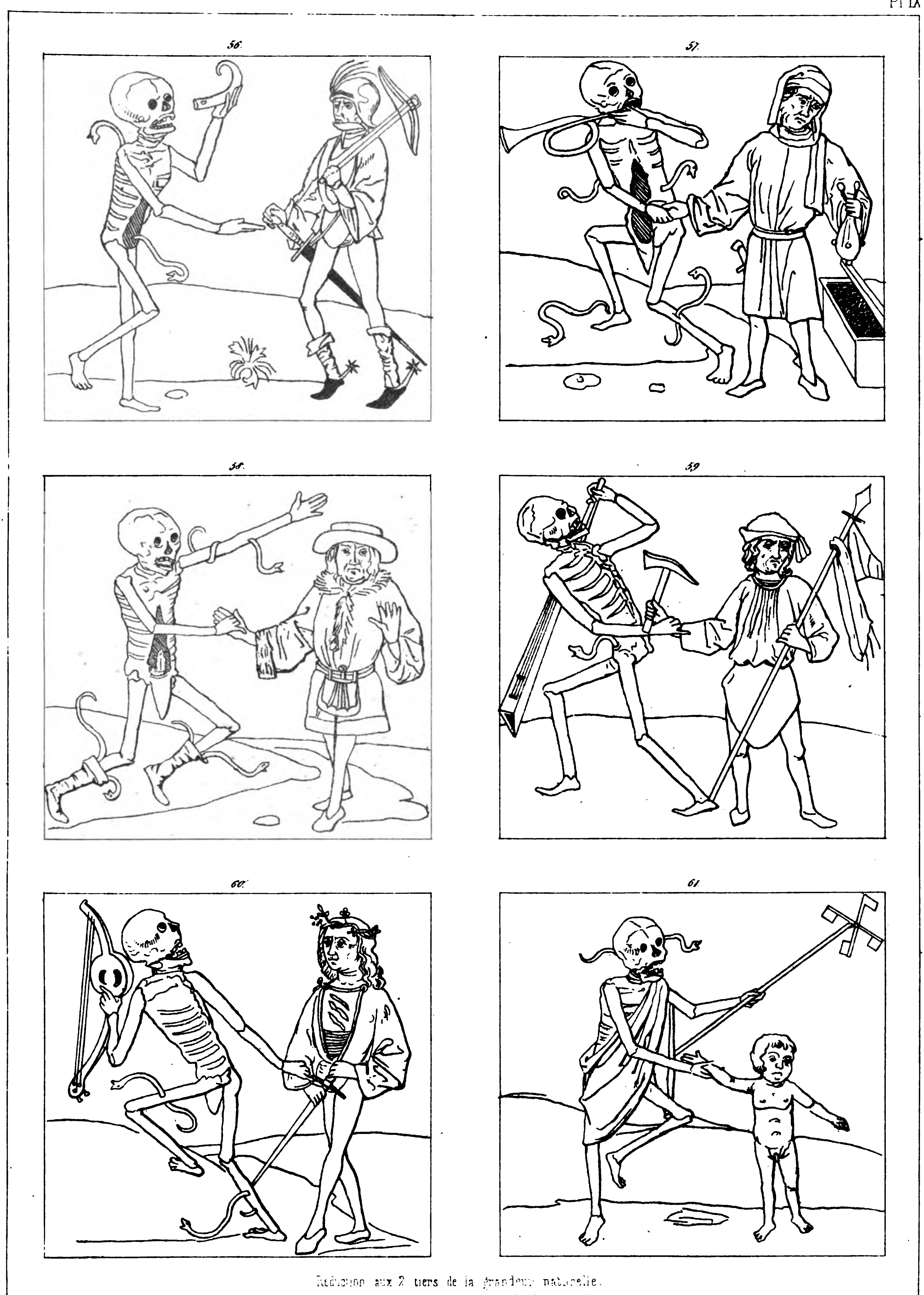
Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle.

Lith E. Simon à Strasbourg



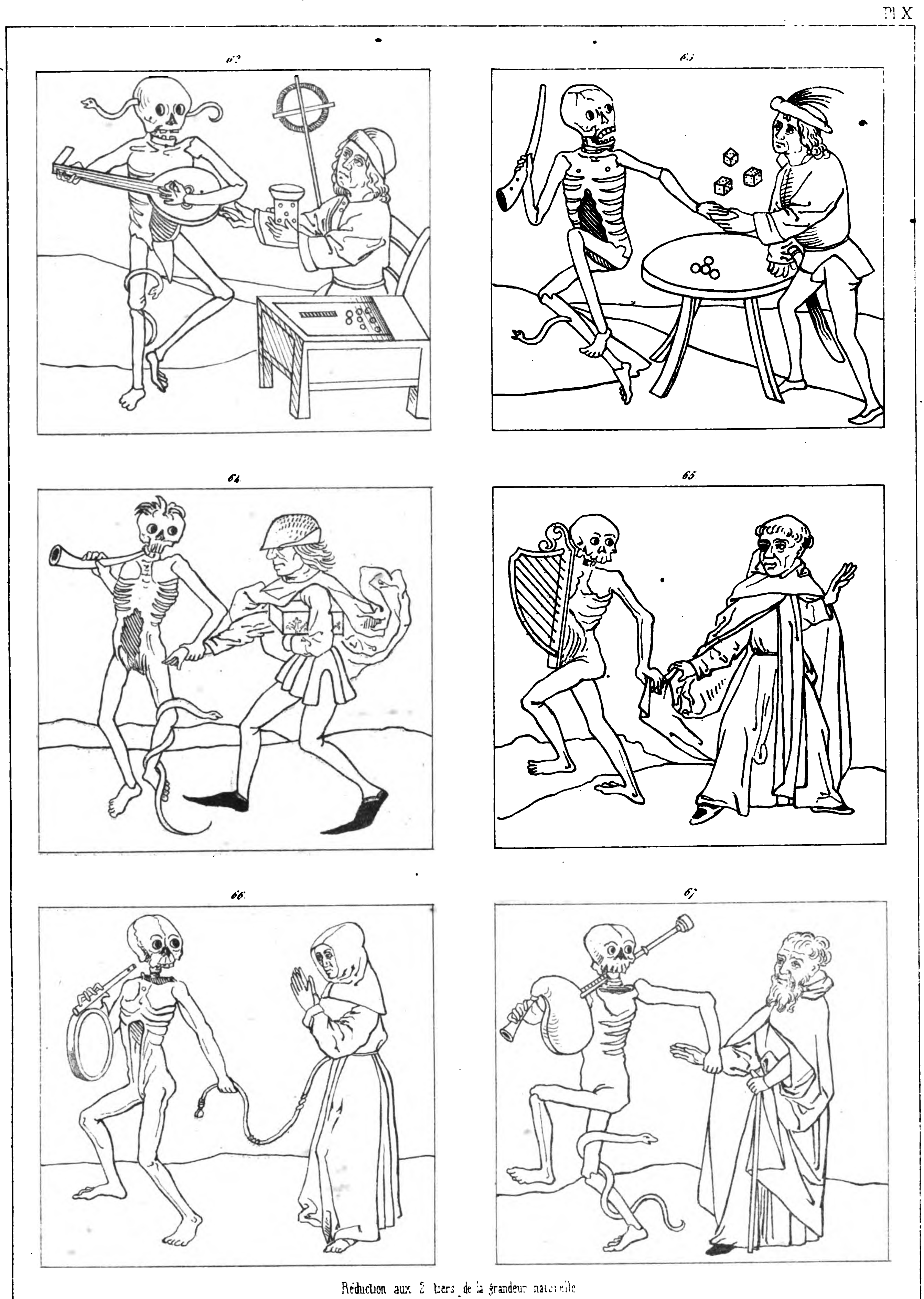
Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle

Pl IX



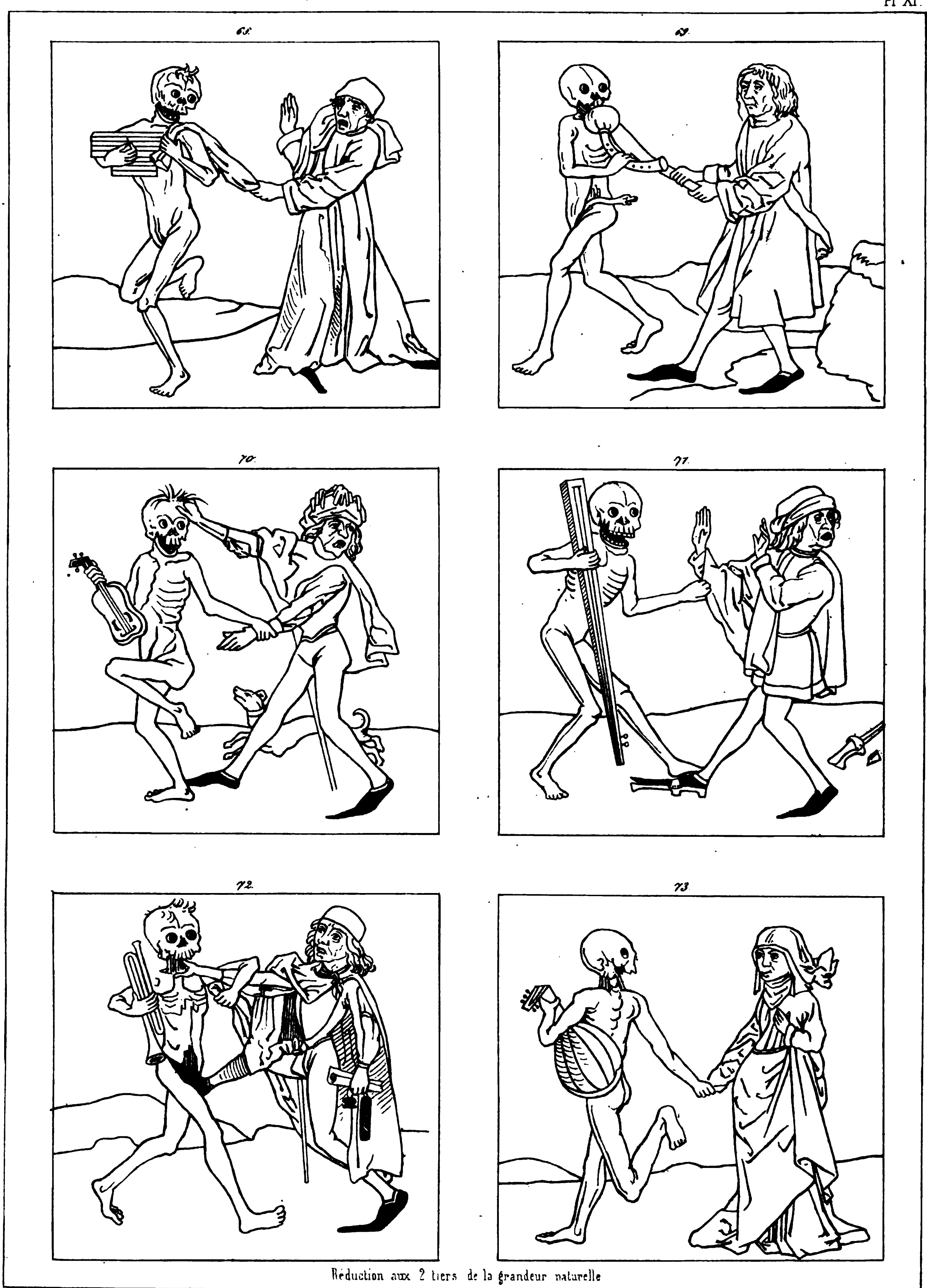
Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle.

Lith E Simon à Strasbourg.



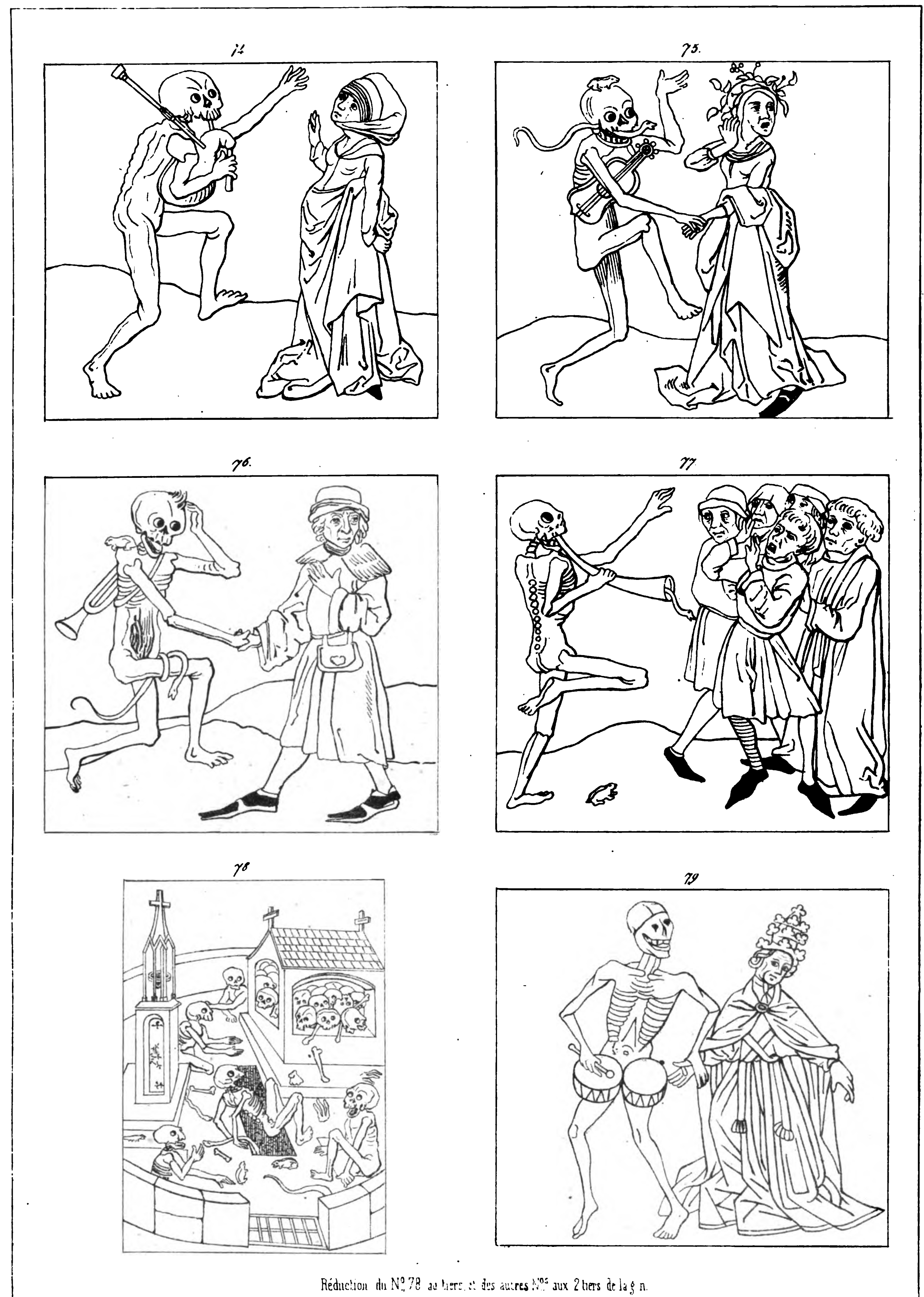
Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle

Lith. E. Simon à Strasbourg



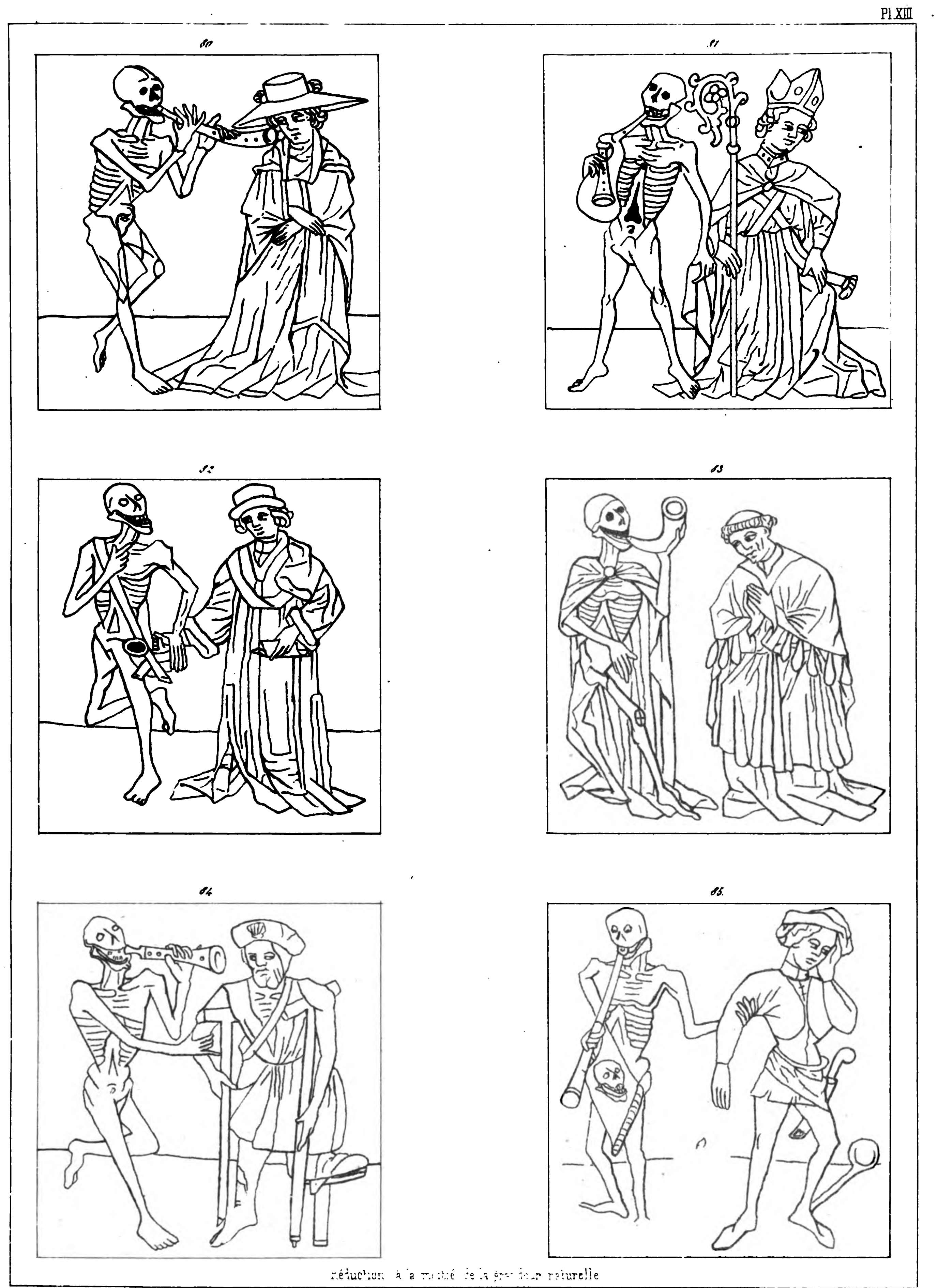
Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle

Lith. I. Simon à Strasbourg

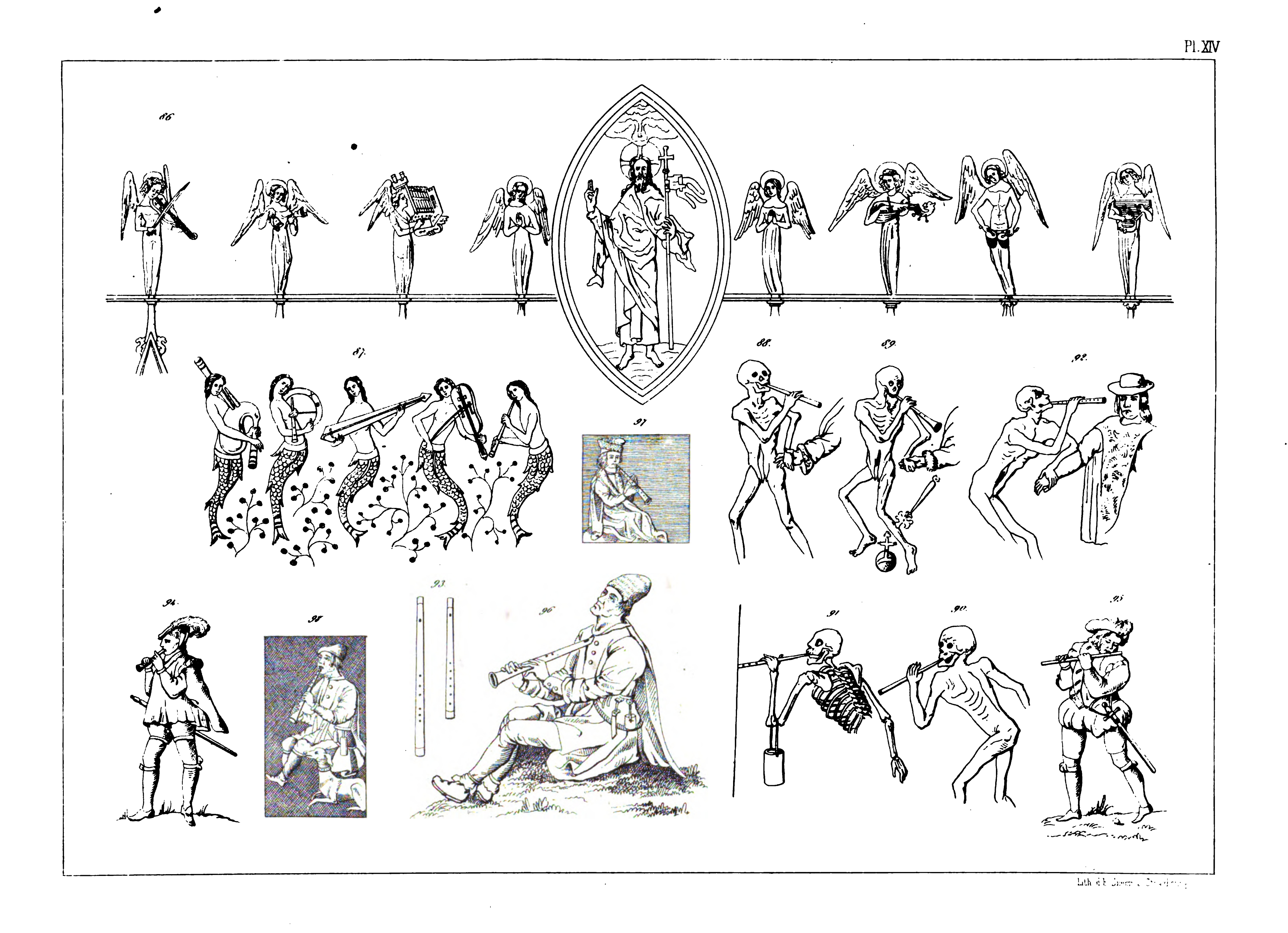


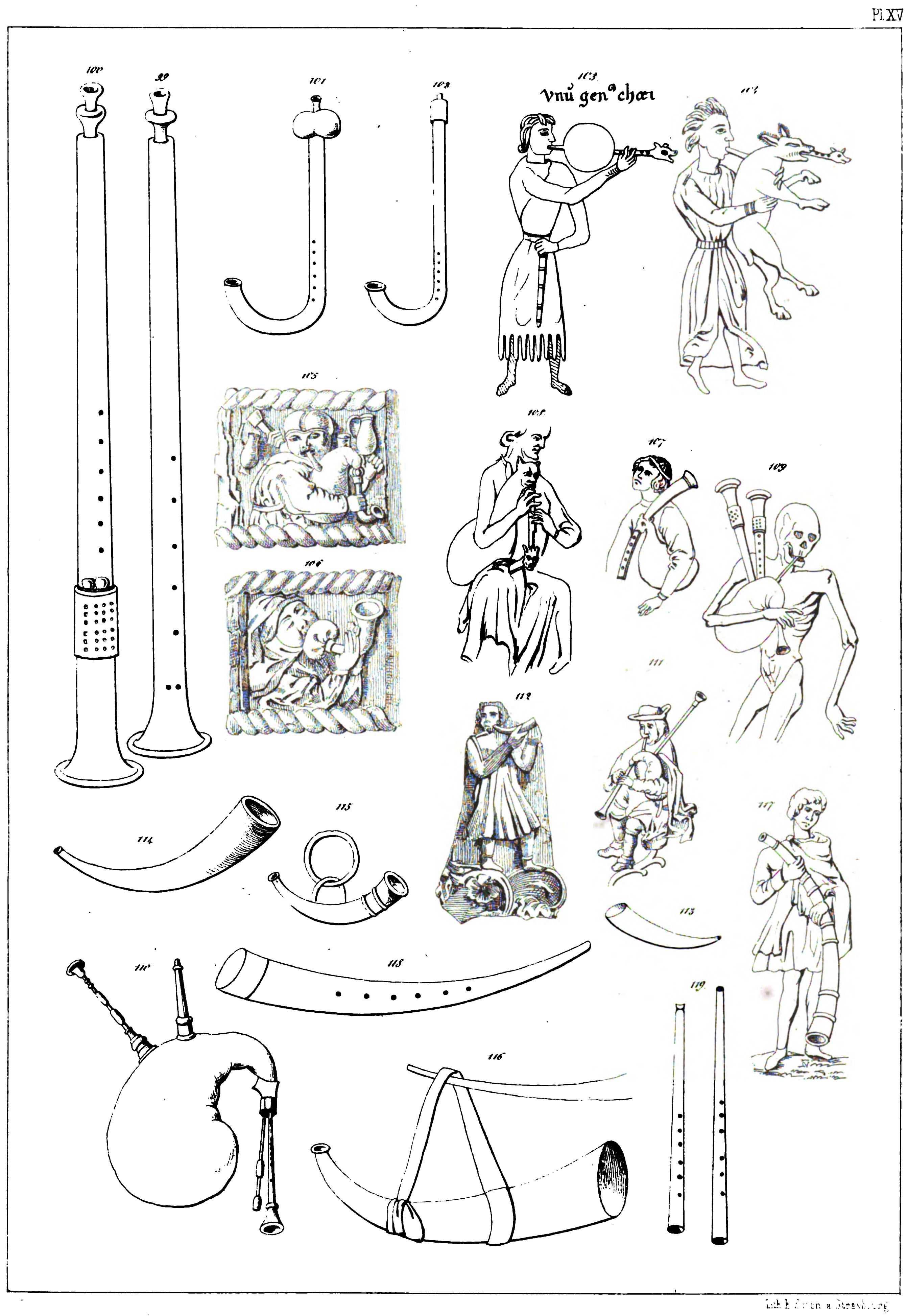
Réduction du N°. 78 au tiers, et des autres N°s aux 2 tiers de la g n.

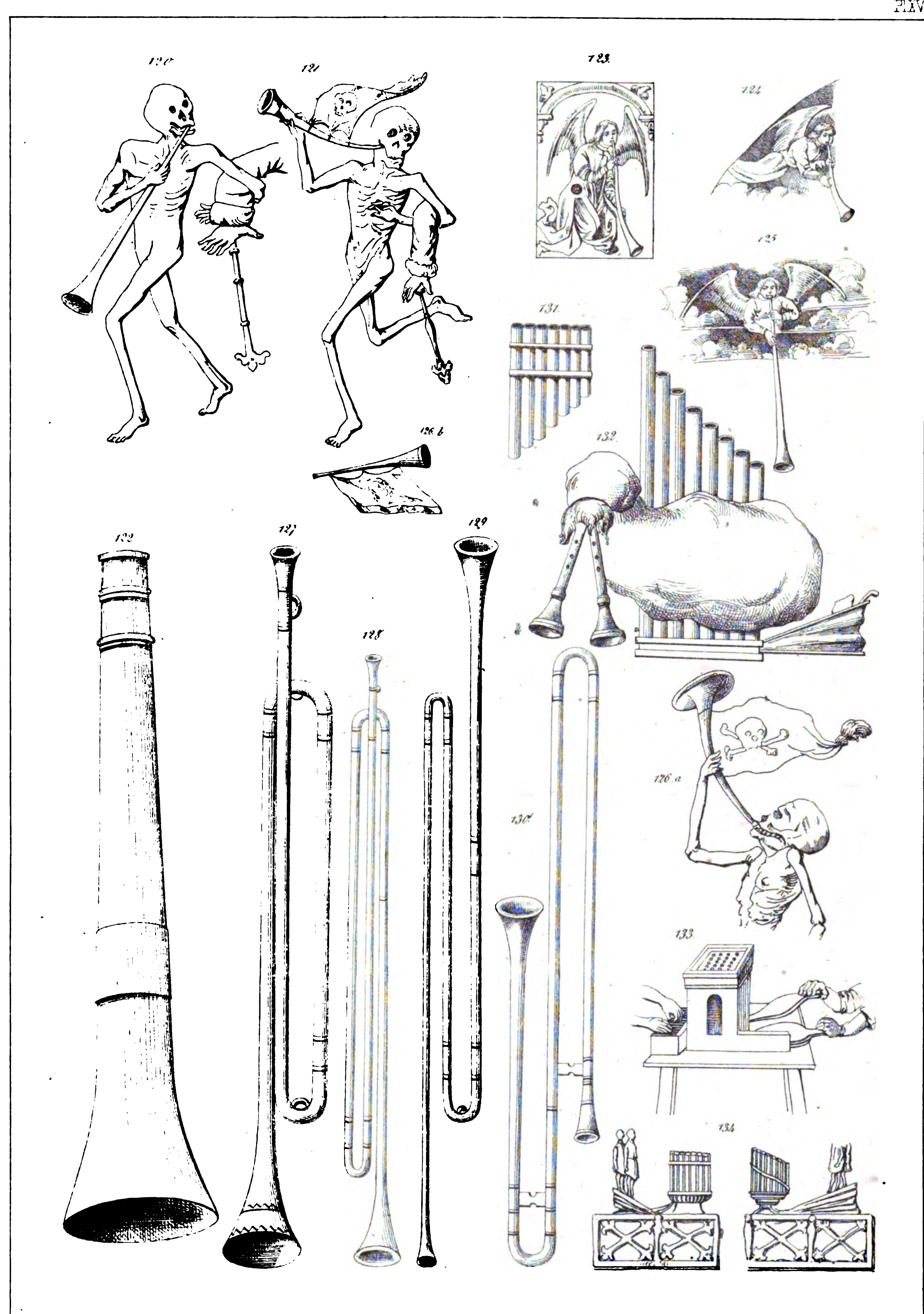
Lith. E. Simon à Strasbourg



Lith. E. Simon à Strasbourg

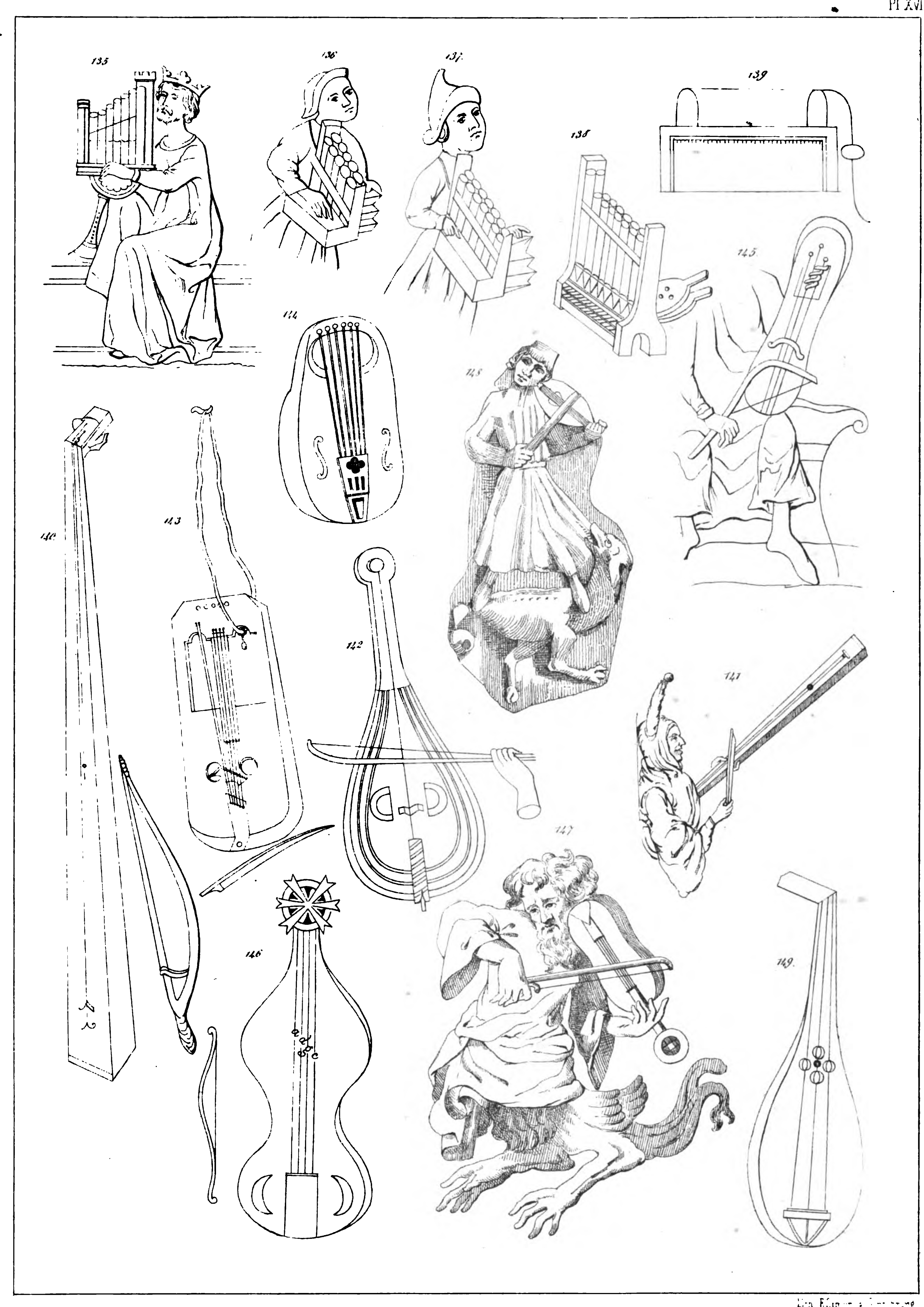

86
87
97
88.
89.
92.
94.
98
93.
96.
91
90.
95.

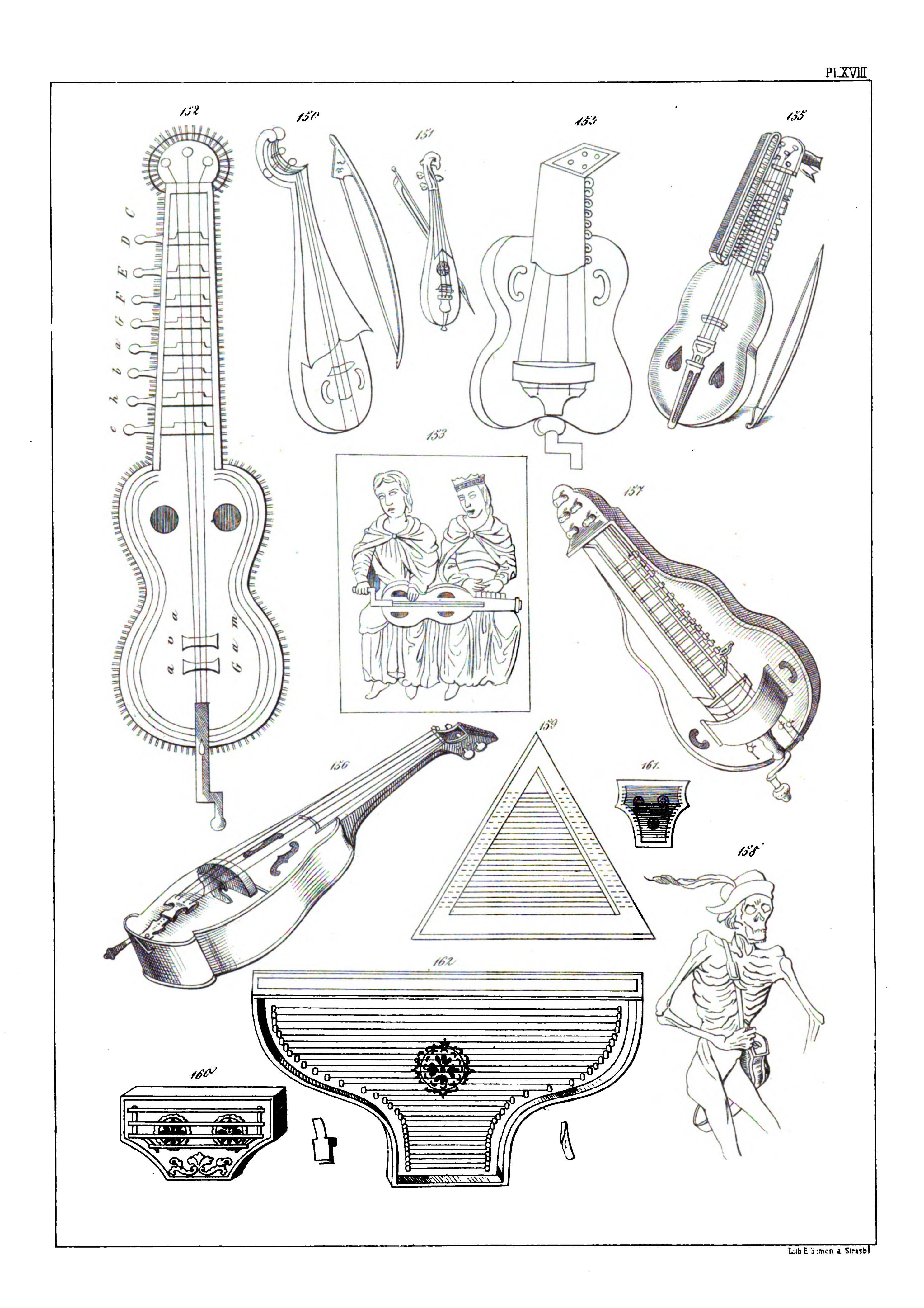

Vnū genᵃ chœi



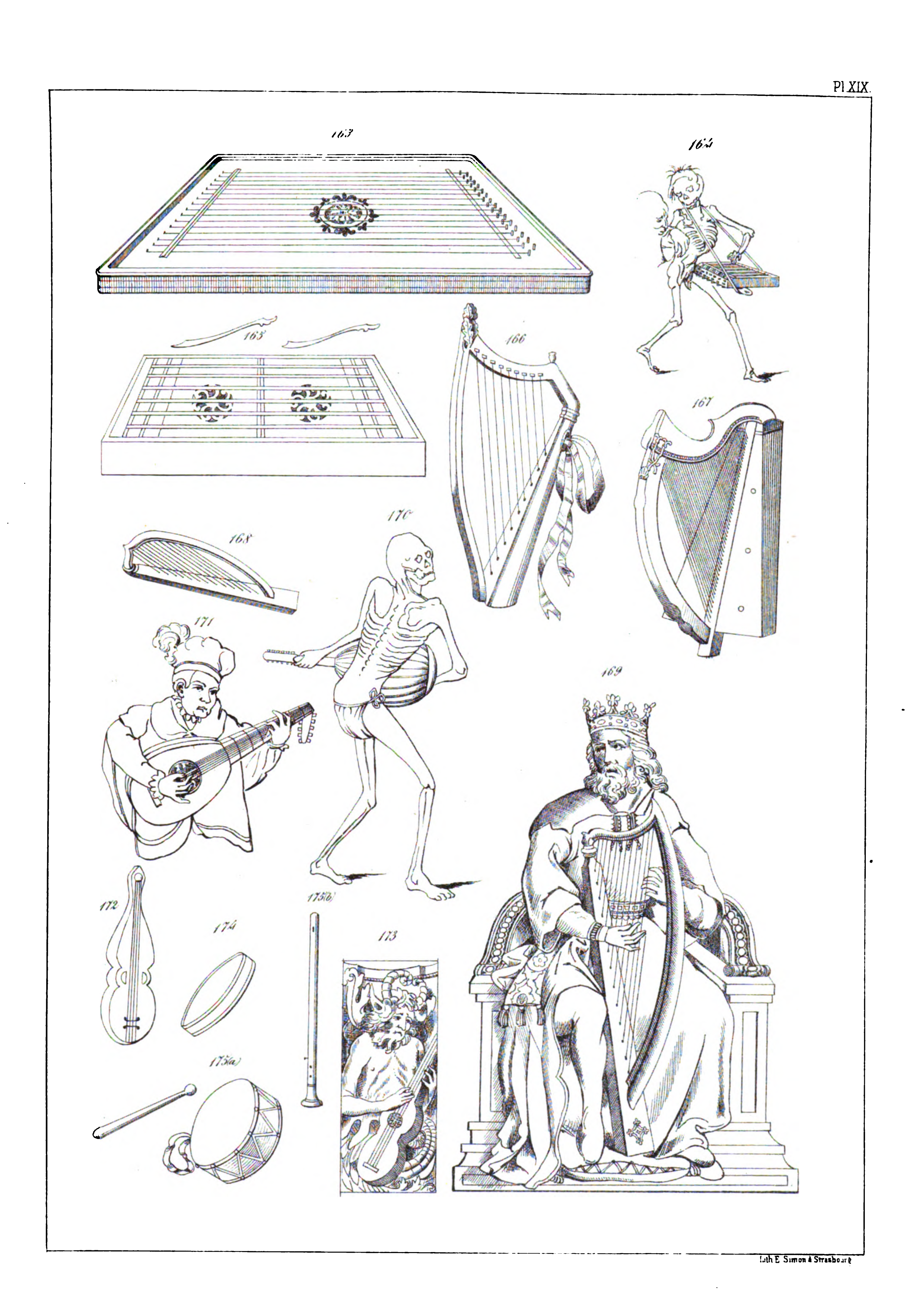
Lith F. Simon à Strasbourg.

Pl. XVII.





Lith E. Simon a Strasb



Lith. E. Simon à Strasbourg



Pl. XX.

176 177 178 179 181

182

184 180

183 186

187 185 189

188

190

Lith d'E. Simon à Strasbourg

LA
DANSE MACABRE

GRANDE RONDE

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE

PAROLES

D'ÉDOUARD THIERRY

MUSIQUE DE

(Paris) **GEORGES KASTNER**

LA DANSE MACABRE.

LA MORT.

Accourez, accourez des quatre points du monde!
Chaque heure dans sa tour répète le signal;
Mes fils, joignez vos mains; formez l'immense ronde,
C'est moi qui suis la Mort et qui donne le bal!

L'EMPEREUR (LE ROI).

Qui que tu sois, vois ma couronne;
Tout un peuple armé m'environne;
J'emplis le monde de terreur,
Après Dieu, je suis l'Empereur!
Je marche escorté de fanfares
Sur le marbre et les tapis rares;
Pour danser je ne tends la main
Qu'à la fille d'un souverain!

LA MORT.

Diadème pour diadème,
Choisis Hélène ou Junon même;
En place donc pour commencer,
Pas de réplique, il faut danser!

L'AÏEULE.

Qui que tu sois, je suis la pauvre aïeule,
Triste des jours passés.
Voici l'hiver; je pleure froide et seule
Sur mes tisons glacés.
Regarde-moi, j'ornerai mal ta fête
Où César est entré,
Et tes danseurs détourneront la tête,
Lorsque je sourirai.

LA MORT.

Ma fête est la fête des rides,
Les beaux fronts sont les plus arides;
En place donc pour commencer,
Pas de réplique, il faut danser!

LE SOLDAT.

Je suis soldat, vive la danse!
Mon sabre marque la cadence.
Haut les jarrets! haut les talons,
Quand je donne les violons!
Avec cent machines de guerre,
Pour orchestre j'ai le tonnerre,
Le sol tremble; tu peux penser
Si c'est moi que l'on fait danser!

LA MORT.

Compagnon sous qui le sol tremble
Je te prends au lit; que t'en semble?
En place donc pour commencer;
Pas de réplique, il faut danser!

LA NONNE.

Aux pieds de Dieu, j'ai vécu sous le voile,
Craignant les yeux hardis.
J'ai fui le jour pour ne voir qu'une étoile,
L'astre du paradis.
Ne nous perds pas dans la foule des hommes,
Tentateur, laisse-nous;
Retire-toi, tu vois ce que nous sommes,
Des vierges à genoux!

LA MORT.

Vos genoux s'usent sur la terre
Et ma fête est la fête austère.
En place donc pour commencer;
Pas de réplique, il faut danser!

LE RICHE.

Je suis riche, et l'année entière
On me porte dans ma litière.
Le Roi marche; plus fier qu'un roi
J'ai des gens qui marchent pour moi.
S'il te faut des danseurs d'élite,
Prends dans les hommes de ma suite;
Moi qui veux dormir à mon gré,
Cent pour un, je les donnerai.

LA MORT.

Avare, qui te crois prodigue,
Tes gens sont rompus de fatigue.
En place donc pour commencer;
Pas de réplique, il faut danser!

L'ENFANT.

Mes petits pieds sont comme ceux des anges,
Ma mère avec amour
Ote et remet l'épingle de mes langes
Pour les voir tout le jour.
Sur ses genoux, pauvre enfant, tête blonde,
Je fais à peine un pas;
Comment veux-tu que j'entre dans ta ronde,
Moi qui ne marche pas!

LA MORT.

Quand vos petits pieds sont si frêles,
Enfant, je vous prête des ailes;
En place donc pour commencer;
Pas de réplique, il faut danser!

22 mai 1846.

ÉDOUARD THIERRY.



Paroles d'Édouard THIERRY.

LA DANSE MACABRE,

Ronde.

Musique de Georges KASTNER.



les 2 à l'8ve

rallent. molto.

pp

rinf.

pp

rinf.

pp

rinf.

pp

rinf.

rallent. molto.

1°
pp

rinf.

ppp

rallent. molto.

pp

pp

pp

pp

pp

rallent. molto.

Allegretto non troppo. (M. ♩ = 164.)

8a

p

pp

ppp

Allegretto non troppo.

cresc.

mf

cresc. molto.

ff

dim.

à 2.

divisés.

LA MORT.

f

Accourez,

pizz.

Allegretto non troppo.


2°
p
pp
ppp
dimin.
cresc.
dim.
accourez
des
quatre points du
mou
de!
Chaque
heu_re


daus sa tour ré _ pè _ te le si_gnal; ré _ pè_te le si_gnal; Mes fils,
arco.


Changez en SOL.
Changez en UT.
Changez en UT, SOL, RE.
dim: molto.
dim. molto.
concentrato.
joi_gnez vos mains; for_mez l'im_men_se ron_de,
C'est moi qui suis la mort et qui

Fl. les 2 à l'8ve

pp diminuendo.

Hautb.

Clar.

pp diminuendo.

Bns

Cors en MI. 1º pp Changez en UT.

Violons.

pppp

Altos.

ppp

più f

don - ne le bal et qui don - ne le bal! C'est moi qui suis la mort

ppp

pp pizz.

8a

pp ppp

pp ppp

rallent.

ppp

ppp

et qui don - ne le bal!

rallent.

pp arco.

L' EMPEREUR

(LE ROI.)




Tout un peuple armé m'envi - ron - ne; J'emplis le monde de terreur, Après Dieu je suis l'empereur! Je marche escorté de fanfa - res Su


f
pp
p
ppp
mf
cresc.
pizz.
marbre et les tapis ra _ _ res, Pour danser je ne tends la main Qu'à la fille d'un souve rain! Pour danser je ne tends la main Qu'à la

suivez. a tempo. long rep

avec la Pte Fl.

suivez. a tempo. long rep

Cors en LA.

Cors en MI.

Tromp: en LA.

Timb: en LA, MI, RE.

longrep

suivez. a tempo.

longrep

rall. ad lib. a tempo.

fille d'un souverain!

arco.

suivez. a tempo. longrepo

Tamtam

ff laissez v


Allegretto non troppo. (M. 𝅗𝅥=104.)
Pre Fl.
Gde Fl.
p
p
dimin.
2e
p
pp
ppp
pp
pp
pp
pp
cresc.
dim.
p
cresc.
dim.
divisés.
p
p
cresc.
dim.
cresc.
- dê - - me pour dia - dè - - - me, Choi - sis Hé - lène ou Junon mê - - me; En pla - ce
pp pizz.


rall.
cresc. molto
p
mf
2°.
p
pp
1°.
pp
rall.
pp
p
mf
rall.
pp
p
mf
cresc.
f bien accentué.
rall. ad lib.
donc pour commen - cer, Pas de ré - plique, il faut danser il faut dan - ser! Pas de ré - plique, il
ppp
rall.
arco.

a tempo.

avec la P^te Fl.

a tempo.

a tempo.

faut danser!

divisés.

a tempo.

Tr.
Cymb.
G. C^sse

laissez vibrer.

L' AÏEULE.


Andante sostenuto. (♩= 84.)
1.ers Violons.
(la 1.re moitié avec sourdines)
2.ds Violons.
(la 1.re moitié avec sourdines)
Altos.
(la 1.re moitié avec sourdines)
L' AÏEULE.
Violoncelles.
(la 1.re moitié avec sourdines)
C. Basses.
sempre piano legato.
pp
arco.
pizz.
con voce debole.
Qui que tu sois, je suis la pauvre aïeu_le,
Triste des jours passés.
Voici l'hiver; je pleure froide et seu_le
Sur mes tisons gla_cés.
mf
rfz un poco.
Re_garde moi, j'or_nerai mal ta fê_te
Où Cé_sar est en_tré,
p
Et tes danseurs de_tourne_ront la tê_te,
sf
suivez.
a tempo.
pp riten.
Lorsque je souri_rai
ad lib.
lorsque je souri_rai.
la 1.re moitié ôte les sourdines.
Tutti.
ff

Allegretto non troppo. (M ♩=134.)
long repos.
Pte Fl.
Gde Fl.
Hautb.
Clar: en LA.
Bns
Cors en LA.
Cors en RÉ.
Saxhorns en UT.
Tromp: en RÉ.
Timb: en RÉ, LA, MI.
Saxhorn basse en UT.
long repos.
Allegretto non troppo.
divisés.
divisés.
LA MORT.
Ma fête est la fê_te des ri___des, Les beaux fronts sont les plus a_ri_
p pizz.
Tri: Cymb et G. Cse
Tamtam.
laissez vibrer.
Allegretto non troppo.

Clar. en LA.

mf

mf

p

pp

p

p

divisés.

p

divisés.

p

f marcato.

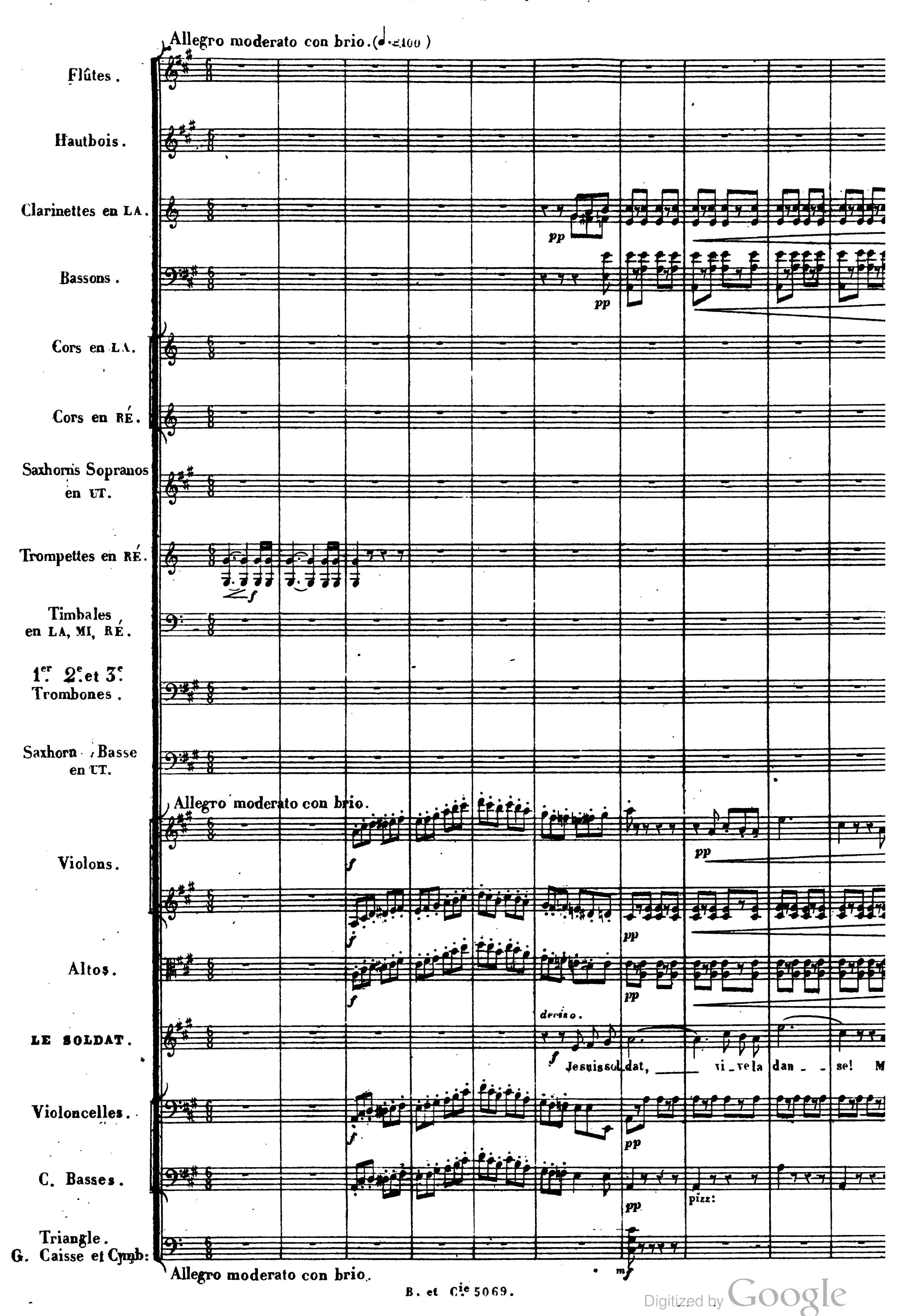
-des; En pla - ce donc pour commen - cer, Pas de ré - plique: il faut danser il faut dan - ser! Pas de r

p

arco.

pp


rall.
a tempo.
mf
f
ff
fff
long repos.
avec la Pte Fl.
pp
p
ppp
1o
long repos
a tempo.
rall.
divisés
les 1rs al'8ve
a tempo.
-plique il faut danser!
a tempo.
laissez vibrer.


Allegro moderato con brio.
Flûtes.
Hautbois.
Clarinettes en LA.
pp
Bassons.
pp
Cors en LA.
Cors en RÉ.
Saxhorns Sopranos en UT.
Trompettes en RÉ.
f
Timbales en LA, MI, RÉ.
1er 2e et 3e Trombones.
Saxhorn Basse en UT.
Allegro moderato con brio.
Violons.
f
pp
Altos.
f
pp
deciso.
LE SOLDAT.
f
Je suis soldat, vi-ve la dan-se! M
Violoncelles.
f
pp
C. Basses.
pp
pizz:
Triangle.
G. Caisse et Cymb:
mf
Allegro moderato con brio.


1°
sa_bre
marque la ca_den_ _ _ce.
Haut les jar_rets!
haut les ta_lons,
Quand je don_ _ _ne les vi_o.
pp

1º

mf

sfz

mf cresc:

ff

mf cresc:

ff

pp

pp

sfz

cresc:

ff

pp

sfz

cresc:

ff

pp

pp

sfz

cresc:

ff

cresc:

ff

ff

ff

p

ff

ff

ff

mf

sfz

cresc:

ff

pp

mf

sfz

cresc:

ff

pp

mf

sfz

cresc:

ff

pp

crescendo molto.

portez la voix.

mf

ff

lons! A vec cent ma chines de guer _ re, Pour orches tre j'ai le ton ner _ _ re,

mf

sfz

cresc:

ff

arco.

mf

sfz

cresc:

ff

laissez vibrer.


suivez.
pp
f
1°
mf
un poco ritenuto.
sfz
arco.
Le sol _ trem_ble; tu peux pen_ser ___ Si c'est moi que l'on fait dan _ ser! Si c'est moi que l'on fait dan_
pp suivez.
p
mf

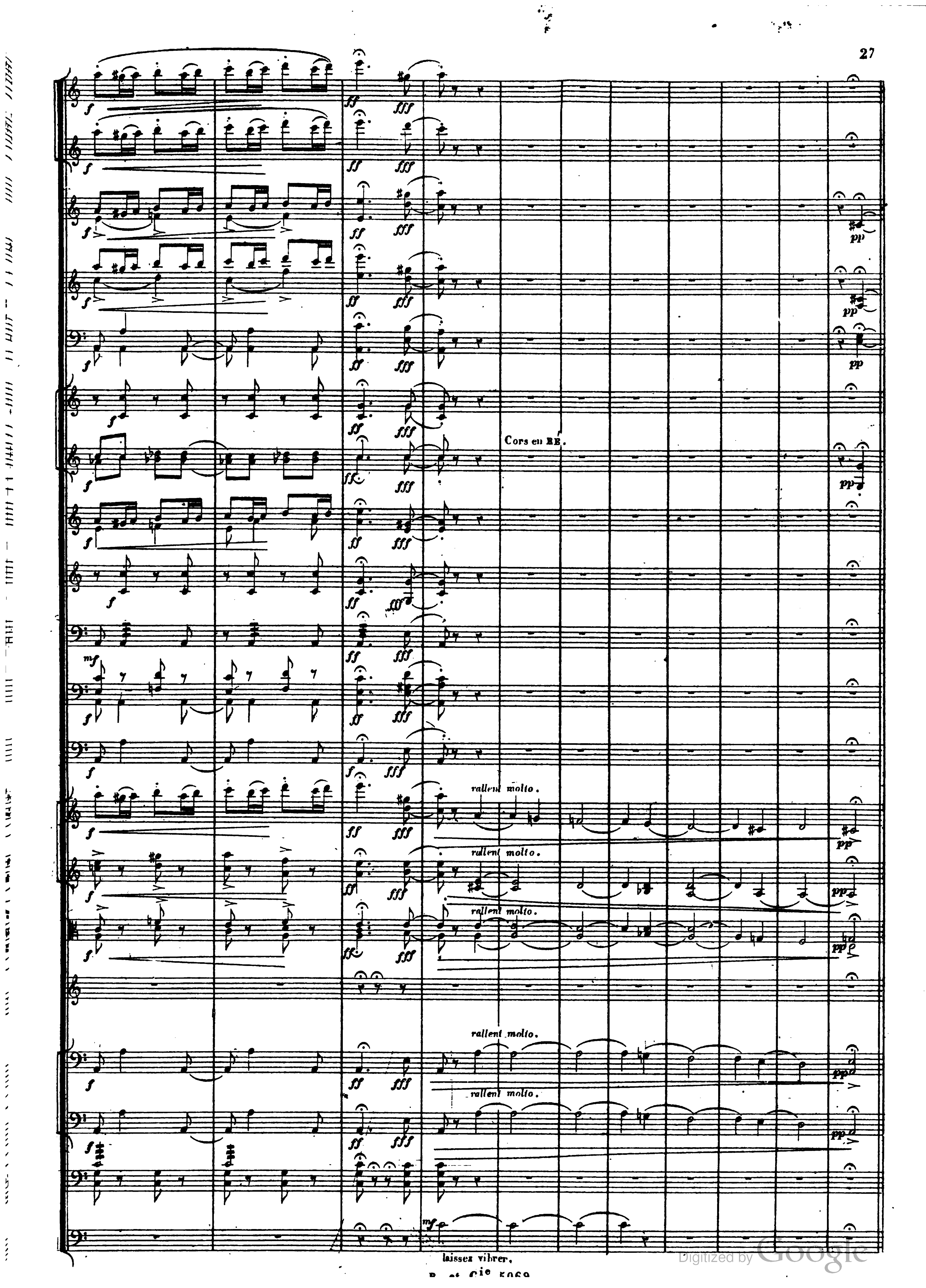

a tempo.
Allegretto non troppo..
decrescendo.
decrescendo.
changez les Trompettes en LA.
decrescendo.
divisé à l'8a
loco.
Allegretto non troppo.
a tempo.
decrescendo.
_ ser!.
a tempo.
decrescendo.
decrescendo.
Tamtam.
a tempo.
Allegretto non troppo.
laissez vibrer



Allegretto non troppo (♩= 104.)
Pte Fl:
Gde Fl:
pppppp
ppp
pp
p
divisés.
rall:
a tempo.
cresc:
fp
LA MORT.
Com - pa - gnon sous qui le sol trem - ble, Je te prends au lit; que t'en
pizz:


cresc - - - - - molto. - - f
2do
pp
1o
ppp
dimin:
sem - ble? En pla - ce donc pour commencer; Pas de ré pli - que: il faut dan ser il faut dan-
arco.

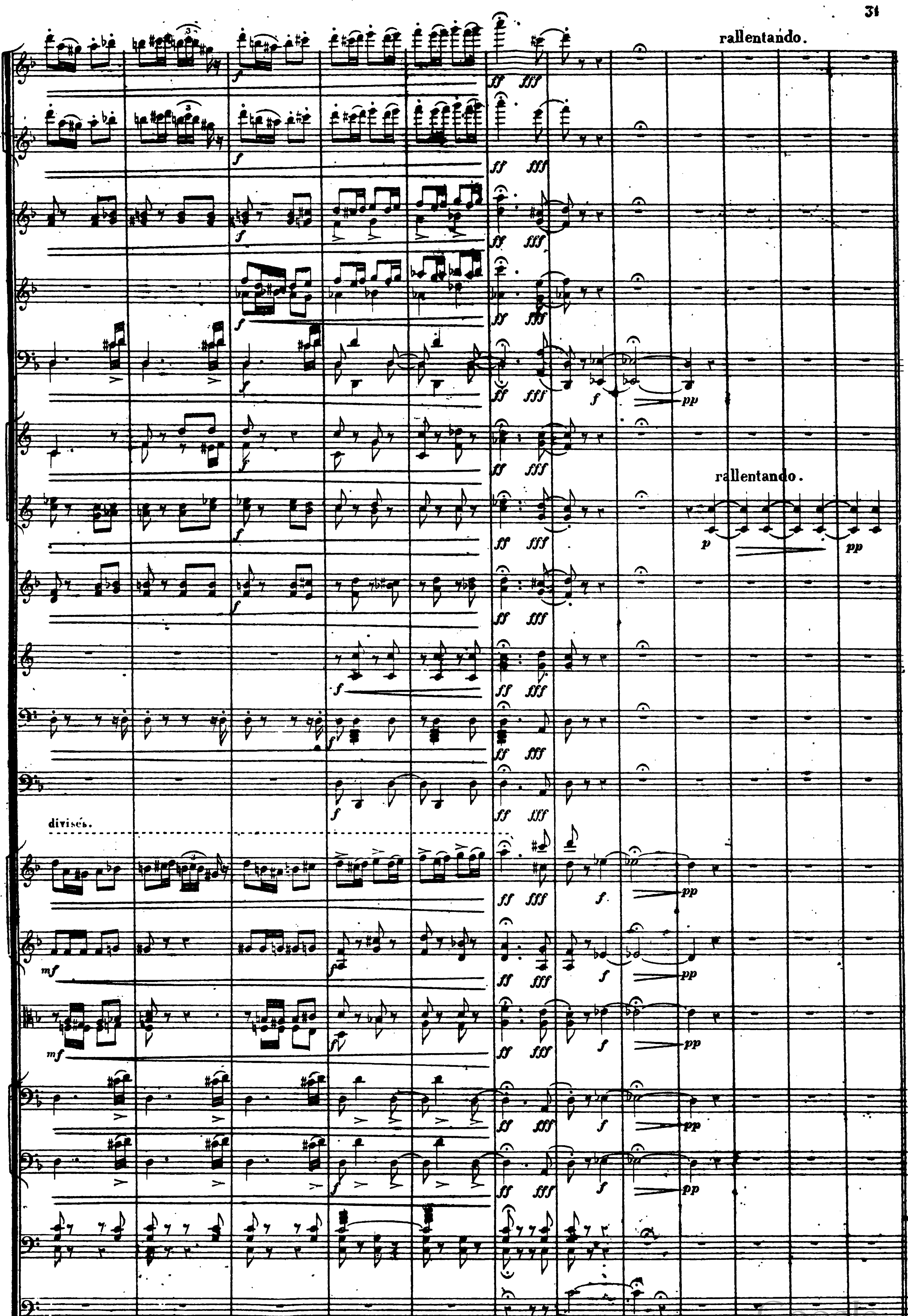

rall:
pp
mf
ppp
p
ser
Pas de ré - pli - que il faut dan - ser !
sfz


Cors en RÉ.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.
laissez vibrer.

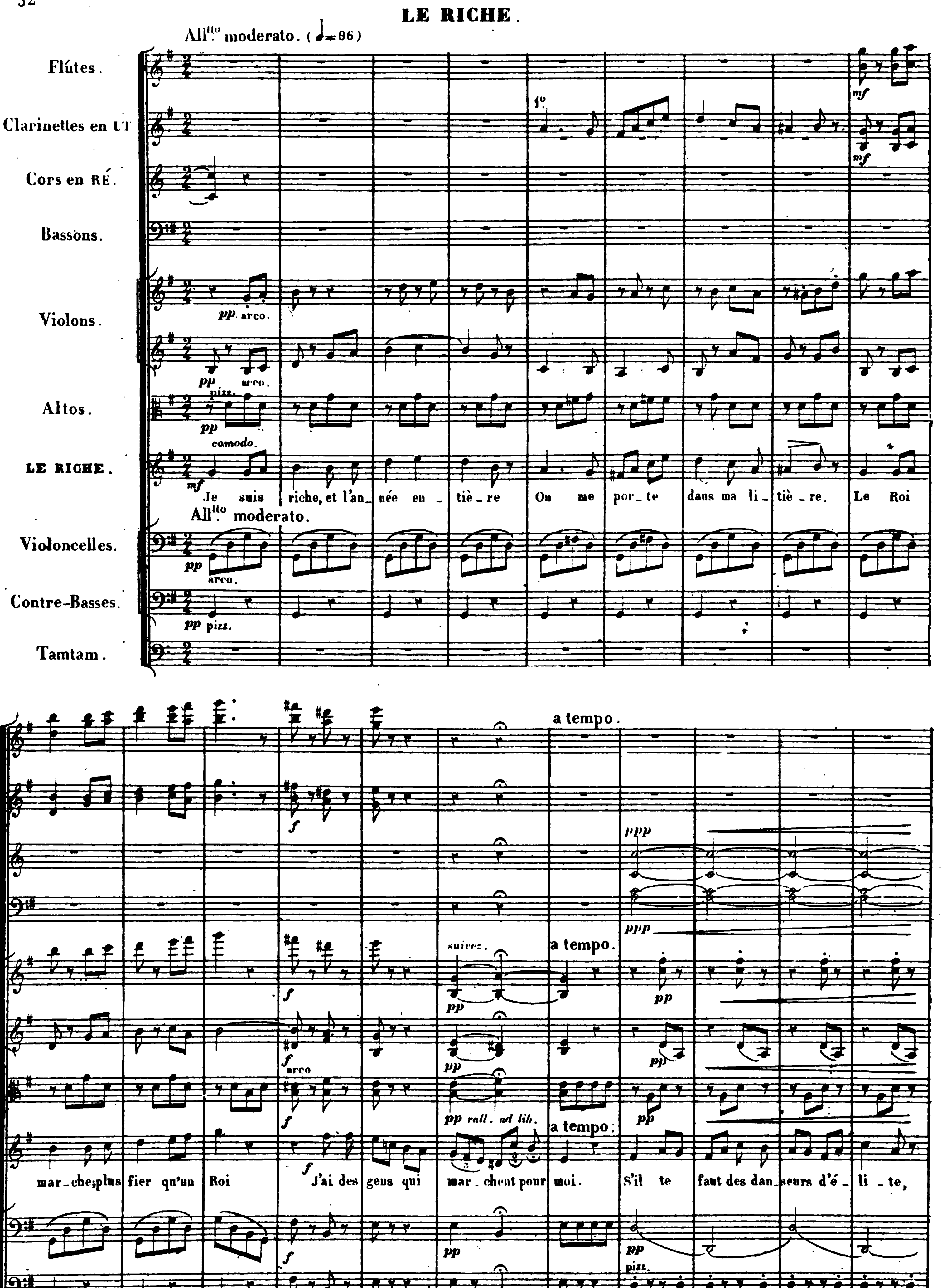

Adagio. (♩ 69)
Flûtes
Hautbois
Clarinettes en UT.
Cors en RE
Bassons
LA NONNE
Orgue ad libitum.
Aux pieds de Dieu, j'ai vé_cu sous le voi_le, Craignant les yeux har_dis. J'ai fui le jour pour ne voir qu'une é_toi_le L'astre du pa_ra_dis. Ne nous perds pas dans la fou_le des hommes, Tentateur, laisse nous; Reti_re toi, tu vois ce que nous sommes, Des vierges à ge_noux!. des vierges à ge_noux!
mf
p
f
pp
1°


rallent
a·tempo. (♩=104)
Pte Flûte.
Gde Flûte
Hautb.
Clar. en LA.
rallent
a tempo.
Bassons.
Cors en LA.
Cors en RE.
Saxh. Sop. en Ut.
Tromp. en RE.
Timb.
Saxh. Basse.
rallent
a tempo.
Violons.
divisés.
Altos.
divisés.
LA MORT.
Vos ge - noux s'usent sur la ter - re Et ma fê - te est la fê - te aus - tè - - re. En pla - ce
rallent
a tempo.
Vlles
C. Basses.
pizz.
Triang. Cymb. et Gsse Csse
Tamtam.
Orgue.


a tempo.
rall.
mf
pp
divisés les 1ers à l'8ve
divisés.
marcato.
a tempo.
rall.
donc pour commen_cer: Pas de ré_plique; il faut dan_ser il faut dan_ser! Pas de ré_plique il faut danser!
Triang. Cymb. et Gde Csse
Tamtam.
rall.
a tempo.


rallentando.
rallentando.
divisés.
laissez vibrer.
rallentando.

LE RICHE.


All^tto moderato. (♩= 96)
Flûtes.
Clarinettes en UT
Cors en RÉ.
Bassons.
Violons.
Altos.
LE RICHE.
Violoncelles.
Contre-Basses.
Tamtam.
1°
pp arco.
pp arco.
pizz.
pp
comodo.
mf
Je suis riche, et l'année entière On me porte dans ma litière. Le Roi
All^tto moderato.
pp
arco.
pp pizz.
mf
mf
f
a tempo.
ppp
ppp
suivez.
pp
pp
f arco
pp rall. ad lib.
a tempo.
marche; plus fier qu'un Roi J'ai des gens qui marchent pour moi. S'il te faut des danseurs d'élite,
pp
pp
pizz.
f arco.


1°
mf
un poco ritenuto.
a tempo.
ff
pp
leggierissimo.
f
p
mf
un poco ritenuto.
a tempo.
Prends dans les hom_mes de ma sui_te; Moi qui veux dor_mir à mon gré, Cent pour un, je les don_ne_
suivez.
a tempo.
8a
rallentando.
Changez les Cors en MI.
rallentando.
_rai! Cent pour un je les don_ne_rai!
LA MORT.
a tempo.
rallentando.
A_
arco.
laissez vibrer.

Pte Fl. (♩=104)

Gde Fl.

Hautb.

Clar: en UT.

Bons

p

dim.

Cors en LA.

p

Cors en MI.

2do

2 Saxh: en UT.

Tromp: en LA.

p

Timb: LA.MI.RÉ.

3

3

Tromb. 1.2.3.

pp

pp

Saxh: basse.

pp

pp

Violons.

cresc. - - *dim.*

cresc. - - *dim.*

Altos. divisés.

p

cresc. - - *dim.*

LA MORT.

-va - re qui te crois pro - di - - gue, Tes gens sont rom - pus de fa - -ti - -

Vlle

pp

C. B.

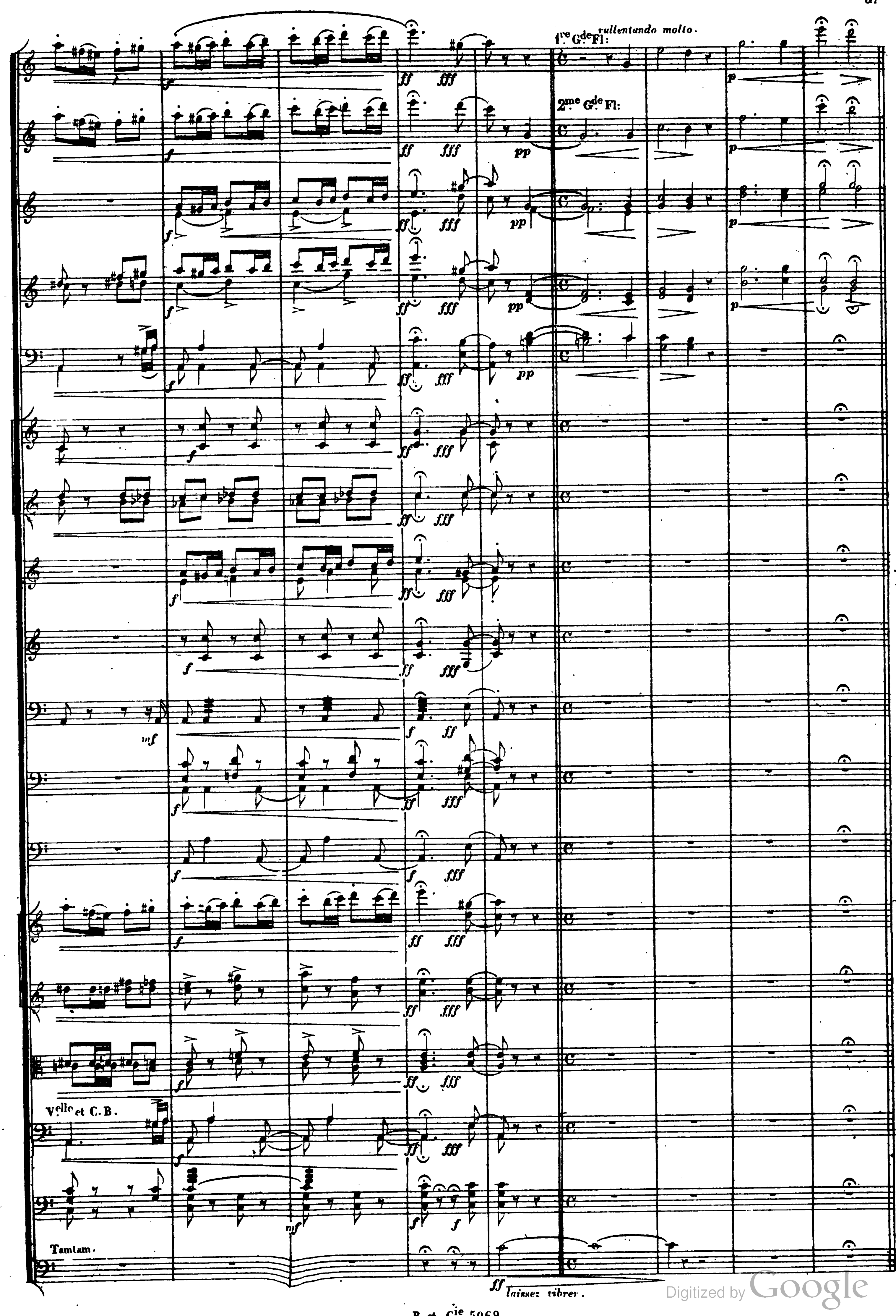
pp

Triang: Cymb: Gsse Caisse.

Tamtam.


cresc
molto.
2do
1o
cresc.
-gue. En pla - ce donc pour commen - cer; Pas de ré - plique il faut dan-


rall.
a tempo.
pp
mf
rall.
p
a tempo.
rall.
bien accentué.
rall ad lib.
ser il faut dan _ ser!
Pas de ré _ plique il faut dan _ ser!
a tempo
rall.
a tempo



1re Gde Fl:
rallentando molto.
2me Gde Fl:
Velle et C. B.
Tamtam.
laissez vibrer.

L'ENFANT.



Andante sostenuto.(𝅗𝅥=76)
Flûtes.
Hautbois.
Clarinettes en UT.
Bassons.
Harpe.
Violons.
Altos.
L'ENFANT
Violoncelles et Contre-Basses.
Tamtam.
divisés
ppp
semplice.
p
Mes petits pieds sont comme ceux des an - ges, Ma mè - re avec amour Ote et re - met l'épingle de mes
lan - ges Pour les voir tout le jour. Pour les voir tout le jour Sur ses ge - noux, pauvre enfant, tê - te blon - de, Je
divisé
suivez.
a tempo.
dim.
cres. rall. dim.
mf
pp
pp pizz



rallent molto.
suivez.
a tempo.
rallent molto.
divisés
loco.
ad lib:
fais à peine un pas;
Comment veux-tu que j'entre dans ta ronde,
Moi qui ne mar-che pas!
a tempo.
col arco.
suivez.
a tempo.
rall molto.
divisés
dim.
divisé
ad lib:
Moi qui ne mar-che pas!
rall molto.
suivez.
a tempo.

Allegretto non troppo. (M. ♩=104)

Pte Fl.

Gde Fl.

Hautb.

Clar. en UT.

Bons

p *dim.*

Cors en LA.

p

Cors en MI.

1°

2 Saxh: en UT.

Tromp: en LA.

Timb: LA. MI. RE.

3 3

Tromb: 1. 2. 3.

pp *pp*

Saxh: basse

pp *pp*

Harpe.

p

Vons

cres. *dim.*

Altos.

p *cres.* *dim.*

p *cres.* *dim.*

LA MORT.

Quand vos pe_tits pieds sont si frê - - les, En_fant je vous don_ne des aî - - les; En

Velles

C. Basses.

pp

Tria: Cymb: Gsse Caisse.

Tamtam.


cresc molto.
2°
1°
cresc
molto
cresc
f bien accentué
pla - ce donc pour commen - cer,
Pas de ré - plique; il faut dan - ser il faut dan - ser!


a tempo.
rall.
rall.
rall.
a tempo.
rall.
rall.
Pas de ré - plique, il faut dan - ser!
rallent.


crescendo molto
divisés.
Triangle.
Cymbales.
Gr. C.


long repos. a tempo.
a tempo.
a tempo.
T.
C.
G. C.
ff long repos. a tempo.

SOMMAIRE.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Page 3, lig. 18 : 'ancienneté, *lisez* : l'ancienneté.

Page 6, lig. 13 : oies et récompenses, *lisez* : joies et récompenses.

Page 10, lig. 10, en remontant, après les mots : l'empire de la mort, *ajoutez* : Au même ordre de productions littéraires appartient aussi le *Fabel de la mort* (mss. fonds de l'Eglise de Paris, m. 9, fol. 63 et n° 2,718), attribué au poëte Hélinand, mort en 1209.

Page 11, note 1, col. 1, dernière ligne : a créature, *lisez* : la créature. — *Ibid.* col. 2, lig. 13 en remontant : *a ballo de*, lisez : *a ballo de'*.

Page 14, avant-dernière ligne : d'une morte ou d'un, *lisez* : d'une mort ou d'un.

Page 15, note 3, lig. 3 : *Jacques Oudots, d.* lisez : *Jacques Oudot*, s. d.

Page 17, note 1, col. 1, lig. 9 et 10 : fu-èbre, *lisez* : fu-nèbre.

Page 27, lig. 8 et 9 : de la conservation de la vie, *lisez* : de la conservation, de la vie.

Page 31, lig. 12 : des Mantus, *lisez* : de Mantus. — *Ibid.* lig. 5 en remontant : bienfaisants et paisibles, *lisez* : bienfaisantes et paisibles.

Page 32, lig. 25 : Mandus, *lisez* : Mantus. — *Ibid.* dernière ligne : l'ange de mort, *lisez* : l'ange de la mort.

Page 37, lig. 18 : moyens d'expressions, *lisez* : moyens d'expression.

Page 39, lig. 6 : Sommeilse, *lisez* : Sommeil se.

Page 44, lig. 12 et 13 : à à hanter, *lisez* : à hanter.

Page 47, lig. 10 et 15 : Doden-dantz, *lisez* : Doten-dantz. — *Ibid.*, note 1, lig. 2 : *Doden-dantz* : lisez : Doten dantz. Comme le mot Doten Dantz ou *doten dantz*, se présente fréquemment dans le cours de cet ouvrage, on est prié de faire la rectification ci-dessus à tous les endroits où la même faute typographique aurait pu se glisser.

Page 54, lig. 4, après les mots : pensée accablante, *ajoutez* : (Voy. pl. II, fig. 12).

Page 55, lig. 20 : des idées des larves, *lisez* : des idées de larves.

Page 56, note 1, lig. 12 : Arianne, *lisez* : Ariadne.

Page 65, lig. 8 : etcomme, *lisez* : et comme.

Page 71, lig. 1 : du sublime, bouffon, *lisez* : du sublime bouffon.

Page 76, note 1, lig. 1 et 2 : *in-getreuen*, lisez : *in getreuen*.

Page 78, note 2, col. 2, lig. 2, pages in-4 mss., *lisez* : in-4 mss.

Page 91, note 1, col. 2, lig. 7 en remontant : acheminemen, *lisez* : acheminement.

Page 99, notes, lig. 27 : qu'en Amérique et Angleterre, *lisez* : qu'en Amérique et en Angleterre. — *Ibid.*, col. 2, lig. 24 et 25 : (charmant sophisme !). Nous aimons mieux, *lisez* : (charmant sophisme !), nous aimons mieux.

Page 100, notes, col. 1, lig. 5 : Hans Lutzeeburger, *lisez* : Hans Lutzelburger. — *Ibid.*, note 2, col. 1, lig. 4 : lannée, *lisez* : l'année.

Page 104, lig. 7 en remontant : D'ANNEBERG, *lisez* : D'ANNABERG.

Page 111, notes, col. 2, lig. 18 : *e a monestan*, lisez : *e amonestan*.

Page 116, note 1, col. 1, lig. 13 : des Oudots, *lisez* : des Oudot.

Page 119, notes, col. 1, lig. 16 : *et ombragés*, lisez : *et ombragées*.

Page 122, lig. 3 en remontant : *Anhang dess*, lisez : *Anhang des*.

Page 123, dernière ligne, après le point, *ajoutez* : Je dois citer encore un ouvrage intitulé : *Todesgesänge von Christian Friederich Daniel Schubart. Ulm.* 1767, *bey Albrecht Friederich Bartholomäi.* (Chants sur la mort par Christian Friederich Daniel Schubart, etc.)

Page 130, lig. 3 en remontant : *Abraham, à Sancta-Clara*, lisez : *Abraham à Sancta-Clara.* — *Ibid.*, notes, col. 1, lig. 3 et 4 : Abraham, à Sancta-Clara, *lisez* : Abraham à Sancta-Clara. Lig. 6 : On a de lui un ouvrage intitulé, *lisez* : On a de lui des ouvrages sur la mort annoncés sous divers titres, entre autres : *Merks Wien d. i. des wüthenden Tods Beschreibung in d. Residenzstadt Wien im J.* 1679. *Wien*, 1680, *mit* 8 *Küpfern* (*Todtentanz-Scenen*), *mit deutschen Reimen*, etc. (avec huit planches gr. sur cuivre, contenant des scènes de Danse des Morts, des rimes en allemand, etc.), et

Page 152, lig. 10 en remontant : *Thürmer*, lisez : *Thürner*. — *Ibid.*, lig. 11 en remontant : Une exclusion analogue fut décidée pour l'institution de la ménestrandie en France, *ajoutez* : dans les derniers siècles de son existence.

Page 153, lig. 6 : *Cameradschafft*, lisez : *Cameradschaft.*

Page 162, lig. 13 et 14 : à la moitié du XV[e] siècle, *lisez* : à la première moitié du XV[e] siècle. — *Ibid.*, lig. 14 : *Doten tantz mit figuren, clag und antwort*, lisez : *Doten Dantz mit figuren clage und antwort.*

Page 186, lig. 19 : *flaros de saus*, lisez : *flaios de saus.*

Page 196, avant-dernière ligne : instruments à un chef, *lisez* : instruments à anche.

Page 198, avant-dernière ligne : *Racketten*, lisez : *Rackette.*

Page 200, lig. 3 en remontant : à l'outre, *lisez* : à outre.

Page 204, lig. 7 : n'y d'esprit, *lisez* : ny d'esprit.

Page 207, lig. 12 en remontant, des bergers danois et irlandais, *lisez* : des bergers danois et islandais.

Page 208, lig. 1 : corps, *lisez* : cors.

Page 209, citations, col. 1 : sont bussinas, *lisez* : sont buisines.

Page 215, citations, col. 1 : *Fournoiement*, lisez : *Tournoiement.* — *Ibid.*, col. 2 : qe overa, *lisez* : qe avera.

Page 217, citations, col. 2 : Alhoure que vous orrez le soun des *triblers*, des frestels, etc., *lisez* : Al houre qe vous orrez le soun des *triblers*, de frestel, etc.

Page 230, lig. 7 : ne reconnaissait plus guère, *lisez* : ne connaissait plus guère.

Page 233, notes, col 2, lig. 8 : de son *Sciagraphia*, lisez : de sa *Soiagraphia.*

Page 235, lig. 19 : que j'ai pu en examiner, *lisez* : que j'ai pu examiner.

Page 241, note 2, lig. 7 : durauf, *lisez* : darauf.

Page 248, notes, col. 2, l. 5 : ce sont la vielle et l'archet, *lisez* : O tot la vielle et l'archet.

Page 249, lig. 9 en remontant : rebèbe ou rubec, *lisez* : rebèbe ou rebec.

Page 251, note 2, col. 1, lig. 4 : (*Bastar geige*), lisez : (*Bastardgeige*) ; col. 2, lig. 10, *Bauer-leier*, lisez : *Bauernleier.*

Page 254, note 2, col. 1, lig. 1 : *die musik Welt*, lisez : *die musik. Welt.* — *Ibid.*, note 3, col. 1, lig. 5 : *des Cléomades*, lisez : *de Cléomades.*

Page 256, note, col. 2, lig. 2 : à accord, *lisez* : à accords.

Page 261, lig. 17 : *Schlüsselfiddel*, lisez : *Schlüsselfiedel.*

Page 275, note 1, col. 1, lig. 7 : (fait Eckarardus), *lisez* : (ait Eckarardus).

Page 276, lig. 3 : se par moi non-ha, sire, *lisez* : sę par moi non. — Ha, sire.

Page 278, note 1, col. 1, lig. 1 : *laautha*, lisez : *laoutah.*

Page 294, lig. 1 : TANBOUR, *lisez* : TAMBOUR. — *Ibid.*, note 2, col. 1, lig. 7 : Arabez, *lisez* : Arabes.

Page 295, citations, col. 1, v. 3 : vint de si roide sorte, *lisez* : vont de si roide sorte.

Page 296, lig. 5 : vers le XVI[e] siècle, *lisez* : dès cette époque.

Page 297, lig. 2 : *nakerat*, lisez : *nakerah.*

Page 302, lig. 10 : Pfeister, *lisez* : Pfister. — *Ibid.*, lig. 13 : *frendē*, lisez : *freudē.*

Page 304, note 1, col. 1, lig. 9 : *Geckengesellschaff*, lisez : *Geckengesellschaft.*

Page 307, lig. 20 en remontant : de plusieurs petites pièces de bois, d'or ou de métal, *lisez* : de plusieurs petites pièces de bois dur ou de métal.

Page 308, lig. 25 : *maronetes*, lisez : *maronettes.* — *Ibid.*, note 2, col. 1, lignes 1 et 2 : jogleor Saphas, *lisez* : joglar Sapchas.

Page 310, lig. 3 : Albert Pfeister, *lisez* : Albert Pfister.

TABLE n° IV, avant-dernière colonne, lig. 17 : *u*, *lisez* : 8. — *Ibid.*, Explication des abréviations : (*Maehly-Lami*), *lisez* : (Maehly-Lamy).


3 2044 024 542 482

